VISIT…

LANZAROTE Caliente.COM

Юрий Андреев

Школа игры
на бас-гитаре

Часть 3
Технические приёмы (продолжение).

Издание 3-е переработанное и дополненное

Москва
Издатель Андреев Ю. К.
2007

УДК 787.61.(075.4)
ББК 85.315.3я7
А 65

АННОТАЦИЯ

Андреев Ю. К.
Школа игры на бас-гитаре. Часть 3 : Учебное пособие/ -
А 65 Москва.: Издатель Андреев Ю. К., 2007. -152 с. с ил.
ISBN 978-5-903326-03-7

Применение интервалов и аккордов, тэпинг. Использование различных приёмов звукоизвлечения при построении аккомпанемента, а также в соло. Игра медиатором. Нотное приложение содержит дополнительный материал, включающий переложения для бас-гитары инструментальных пьес композиторов классического жанра, а также басовые партии популярных произведений, фрагменты басового аккомпанемента из репертуара известных групп различных направлений. Представлены также произведения автора для бас-гитары.

УДК 787.61.(075.4)
ББК 85.315.3я7

Готовится к изданию также следующая (четвёртая) часть Школы, посвящённая основам построения простейших партий басового аккомпанемента различных музыкальных направлений.

Компьютерный набор и вёрстка Ю. Андреева

ISBN 978-5-903326-03-7

© Андреев Ю. К., 2007
© Обложка Андреев Ю. К., 2007

От Автора.

Предисловие к третьей части Школы.

В третьей части Школы игры на бас-гитаре продолжается изучение основных технических приёмов игры современного бас-гитариста. В связи с большим обьёмом материала, для удобства пользования Школой, раздел, посвящённый различным приёмам звукоизвлечения, выпущен в двух частях. У обеих частей общее название («Технические приёмы»), сквозная нумерация глав и нотных примеров. Предисловие, отзывы и послесловие в 1-ой части Школы относятся ко всему труду в целом.

В предыдущей (второй) части рассмотрены наиболее употребительные приёмы, которые, я считаю, должны быть обязательным элементом в арсенале каждого бас-гитариста. В третьей части рассмотрены приёмы, не являющиеся столь необходимыми при построении аккомпанемента или сольных партий, но, тем не менее, существенно раздвигающих рамки творческого диапазона применения бас-гитары, а также значительно расширяющих спектр выразительных средств для более полного самовыражения творческих идей музыканта.

Напомню, что рассмотренные в данном пособии технические приёмы далеко не исчерпывают возможности каждого способа игры на бас-гитаре. Все упражнения и этюды, предлагаемые в данном пособии для освоения той или иной техники звукоизвлечения, имеют цель познакомить учащихся с техническим арсеналом современных бас-гитаристов, а также выработать и закрепить у учащихся основополагающие, фундаментальные технические элементы игры, на базе которых бас-гитарист сможет, в дальнейшем, самостоятельно совершенствовать своё мастерство. Нельзя рассматривать предлагаемый материал как законченное пособие для всестороннего виртуозного овладения каждым предложенным способом звукоизвлечения. Здесь приведены лишь те упражнения, которые позволяют наиболее быстро и эффективно освоить основы базовых приёмов исполнительства на бас-гитаре. Освоив азы исполнения каждого приёма, не останавливайтесь на достигнутом, не ограничивайтесь приведенным в Школе нотным материалом. Продолжайте совершенствоваться дальше самостоятельно или под наблюдением более опытных бас-гитаристов, либо, руководствуясь непосредственно музыкальными образцами из репертуара ведущих бас-гитаристов,

Юрий Андреев.

Глава IV .

Гитарный стиль: интервалы, аккорды, арпеджио.

Введение.

Сходство тембра и звукового диапазона бас-гитары и контрабаса поначалу и определило функции бас-гитары в ансамблях и оркестрах. Но в отличие от контрабаса, инструмента громоздкого и требующего строго определённого положения корпуса и рук исполнителя во время игры, бас-гитара предоставила музыкантам большую свободу в передвижениях по сцене и манипулирования самим инструментом во время исполнения, что немаловажно при постановке музыкальных спектаклей и различного рода шоу-программ. Что касается непосредственно музыкальных партий, исполняемых на бас-гитаре, то поначалу, по своей фактуре, они мало чем отличались от партий контрабаса в ансамблях аналогичного направления. Эти инструменты могли исполнять одни и те же партии и, по сути, были взаимозаменяемы. Их партии первоначально строились исключительно одноголосно, и одновременное исполнение двух и более звуков на бас-гитаре, также как и на её прародителе — контрабасе, применялось крайне редко. До появления бас-гитары композиторы и аранжировщики как классического направления в музыке, так и лёгких жанров, учитывая техническую и чисто физическую сложность исполнения на таком "неповоротливом" инструменте как контрабас, старались не применять в его партиях технически сложных элементов и, по инерции, впоследствии такой же подход сохранился и в отношении бас-гитарных партий. Кроме того, сами акустические свойства звуков низкого диапазона не позволяют широко применять многоголосную фактуру и высокоскоростные пассажи в этом регистре из-за возможного смазывания и грязного звучания.

Распространение и развитие таких жанров как джаз, а затем и рок-музыки существенно повысило творческую роль музыкантов-исполнителей на всех инструментах, в том числе и бас-гитаристов, в процессе создания произведения. Поиск новых выразительных средств, совершенствование техники и приёмов исполнения, привело к появлению басистов-виртоузов, исполняющих не только аккомпанемент со сложной ритмической и мелодической структурой, но и сольные многоголосные произведения с ярко выраженным гармоническим сопровождением. Этому способствовало также то обстоятельство, что бас-гитара, заменившая в некоторых ансамблях и оркестрах контрабас и, поначалу выполнявшая лишь его функции, благодаря своим более широким техническим возможностям, стала принимать на себя также функции и других солирующих и аккомпанирующих инструментов. Появление и широкое распространение в последнее время пяти- и шестиструнных бас-гитар, ещё более способствовало этой тенденции и приблизило технику исполнения на бас-гитаре к технике исполнения на обычной шестиструнной гитаре. В техническом арсенале бас-гитаристов появились гитарные приёмы, которые до этого применялись исключительно гитаристами, и это ещё более повысило возможности бас-гитары в ансамбле. С некоторыми из этих приёмов гитарного стиля мы познакомимся в этой главе.

Интервалы.

Здесь и в дальнейшем в этой главе под интервалами мы будем подразумевать гармонические интервалы, т. е. двойные ноты (в англоязычной литературе и в переводных статьях двойные ноты обозначаются термином **дабл-стоп,** double-stop, *англ.*). Интервалы в партиях бас-гитары в настоящее время встречаются часто даже в таких басовых линиях, стиль которых традиционно считался одноголосным. Басовые линии в некоторых случаях могут целиком состоять из непрерывно следующих друг за другом интервалов. В других случаях интервалы эпизодически вставляются в одноголосный аккомпанемент. Например, таким приёмом искусно пользовался Жако Пасториус, неожиданно и изобретательно вставляя интервалы в басовый аккомпанемент джазового мэйнстрима. Встречаются партии, в которых аккомпанемент состоит из самостоятельной традиционной партии баса и одновременным наложением на неё интервалов, исполняемых в ритме гитарного аккомпанемента.

Сочетание баса с интервалами, наряду с их ритмическим рисунком, даёт полную законченную гармоническую и ритмическую структуру произведения. Такой аккомпанемент содержит практически все главные элементы музыкального сопровождения и, по сути, не нуждается в дополнительных инструментах.

Исполнение интервалов, также как и других созвучий и аккордов требует от пальцев правой руки иных движений, чем при обычном звукоизвлечении: после щипка они не должны опираться на соседние струны, иначе звуки будут приглушены и гармонический эффект созвучия исчезнет. Звуки интервалов, расположенные на соседних струнах обычно берутся указательным и средним пальцами правой руки, которые после щипка, двигаются вверх к ладони, не задевая остальных струн. Для воспроизведения интервалов на других парах струн используют указательный и безымянный пальцы, либо любой палец в сочетании с большим пальцем. В этом случае после щипка они движутся навстречу друг другу. Во всех вариантах оба звука интервала должны быть сбалансированы по громкости, иметь хорошее качество и ясно прослушиваться. Особое внимание следует обратить на то, чтобы оба звука были взяты строго одновременно.

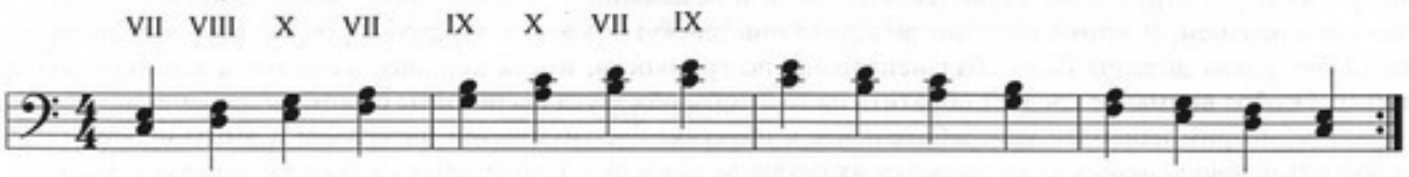
Рассмотрим наиболее употребительные в практике бас-гитаристов интервалы. Самым простым способом применения двойных нот является их октавное удвоение. Применение октав придаёт звуку мощность и насыщенную тембровую окраску.

Рис.4 -1. Положение кисти и пальцев правой руки при игре интервалами и аккордами.

4-1. Октавы. Старайтесь добиться баланса громкости между верхним и нижним звуком октавы. Для сохранения тембральных свойств звука при выполнении упражнения используйте только одну пару струн (*ля* и *соль*). При игре на разных парах струн старайтесь сохранить стабильность в громкости. Используйте разные варианты аппликатуры правой руки: а) применяя указательный и безымянный пальцы; б) применяя большой палец в сочетании с другими.

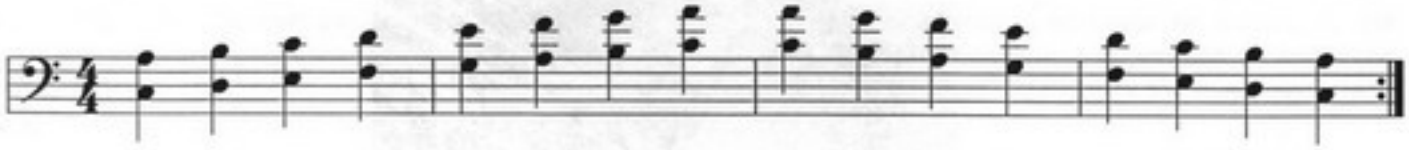
4-2. Упражнение. Стремитесь сохранить легато при выполнении упражнения.

4-3. Терции.

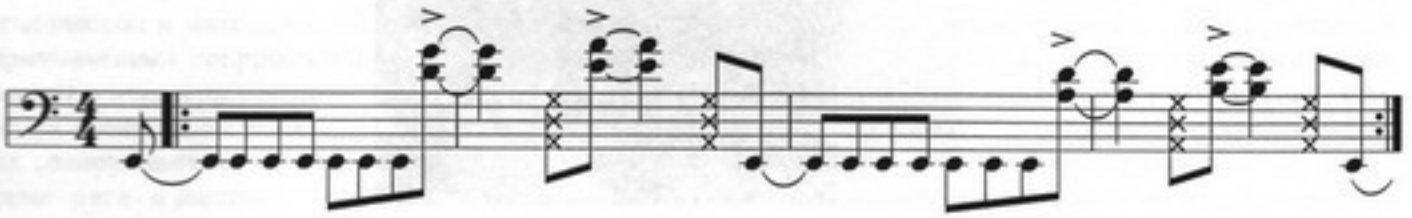


4-4. Терции через октаву (децимы). Используются струны *ми* и *соль*.

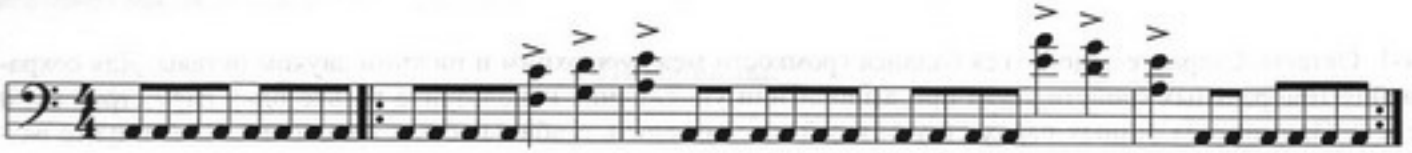
4-5. Сексты. Используйте разные варианты аппликатуры: а) играя на одной паре струн (*ля* и *соль*); б) используя разные пары струн (*ми* и *ре*, *ля* и *соль*).



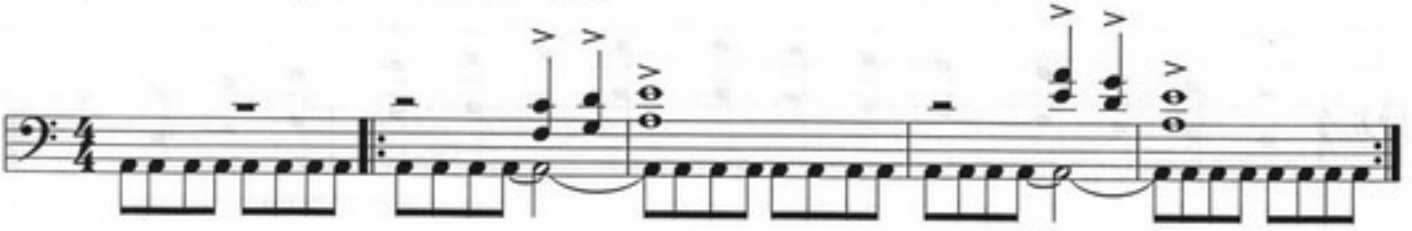
4-6. Применение интервалов в комбинированном аккомпанементе (сочетание одноголосного и двухголосного изложения басовой партии).



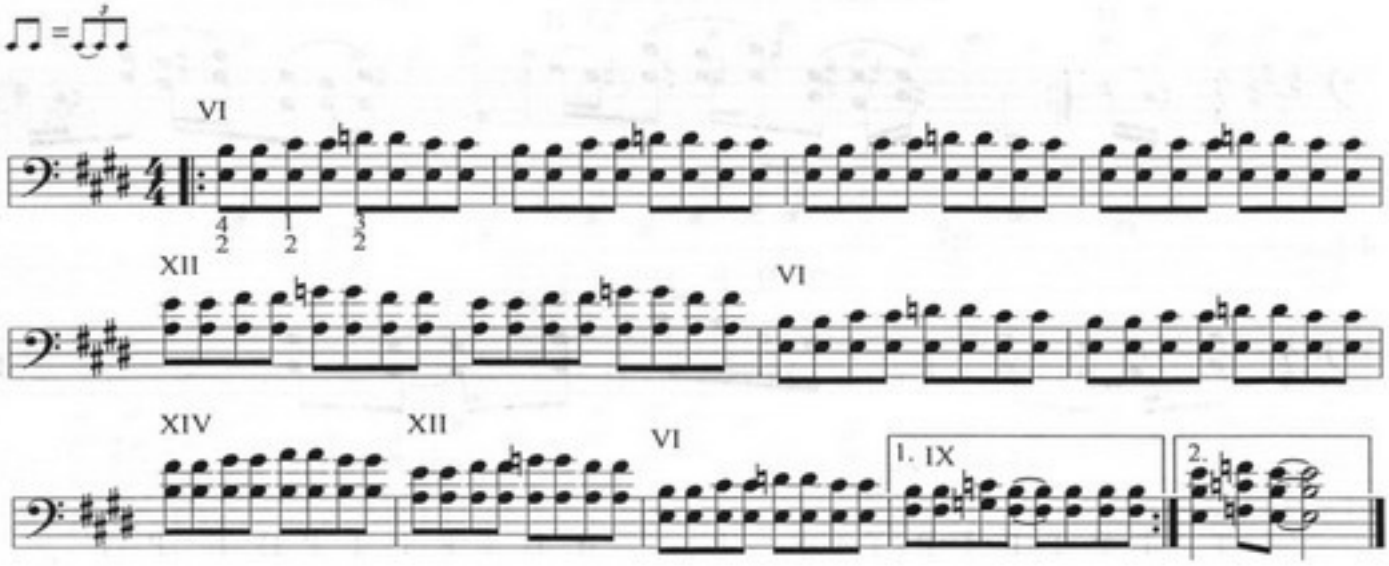
4-7. Комбинированный аккомпанемент ♫ = ♫



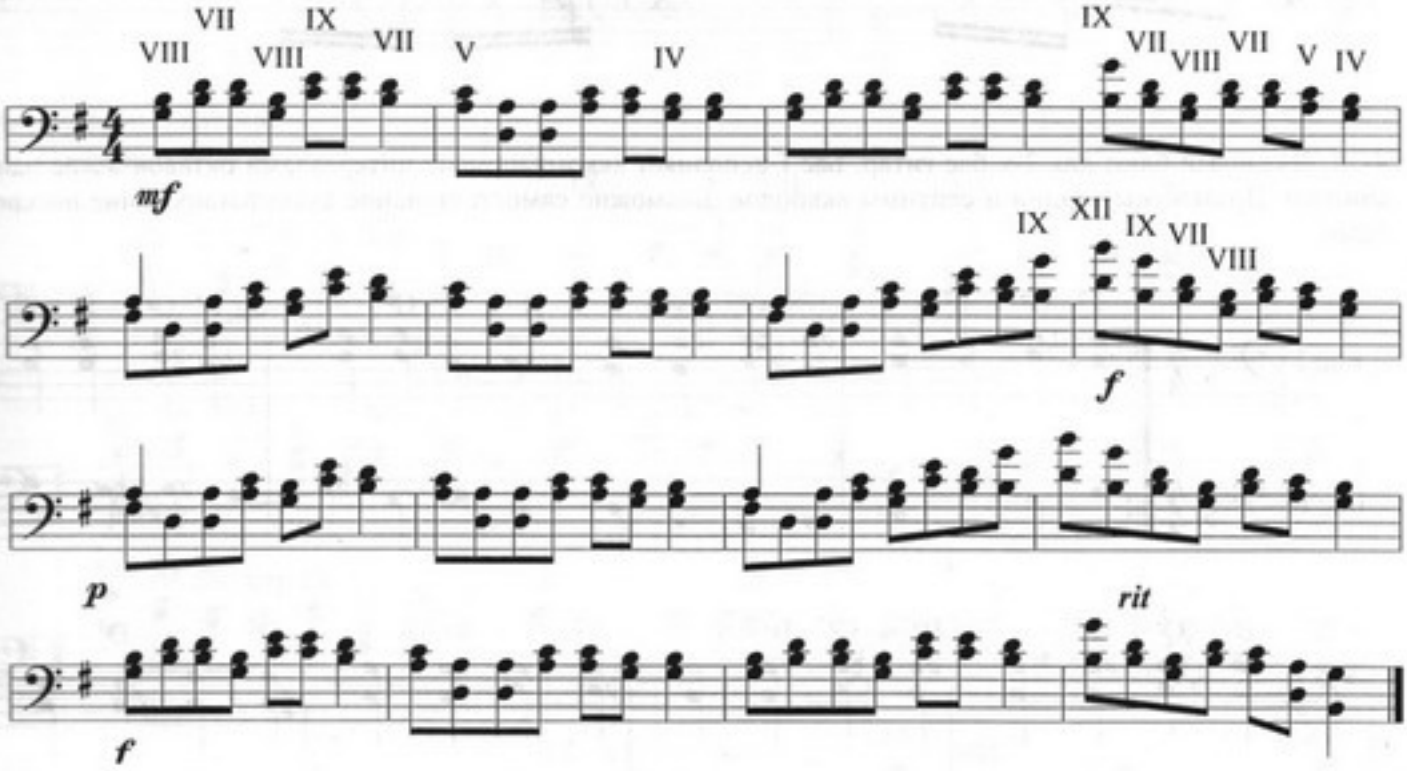
4-8. Упражнение 4-7 в усложнённом варианте.



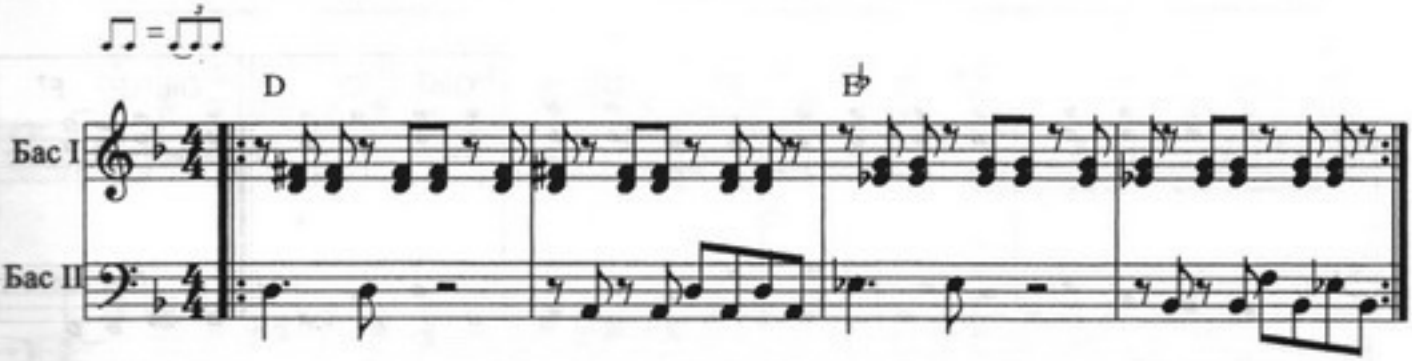
4-9. Вариант аккомпанемента рок-н-ролла интервалами.



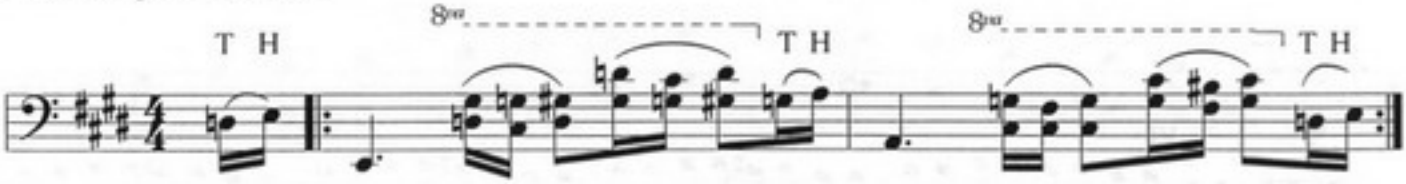
4-10. Этюд. И. Гертович.



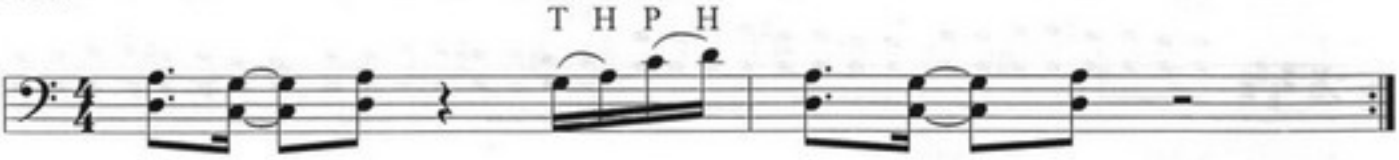
4-11. Фрагмент аккомпанемента композиции.



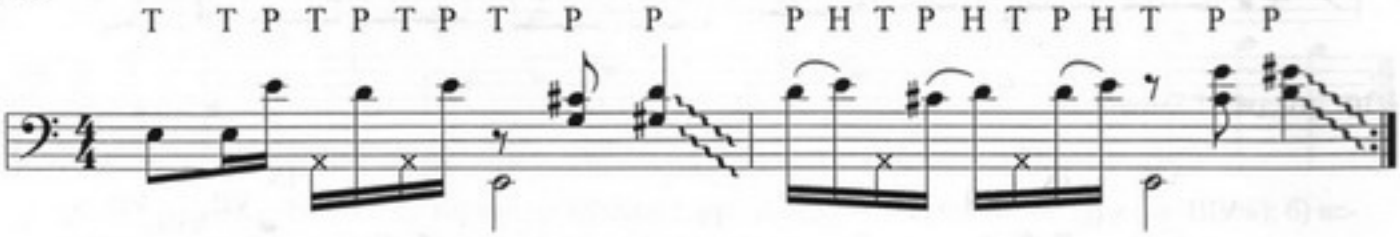
4-12. Интервалы в слэпе.



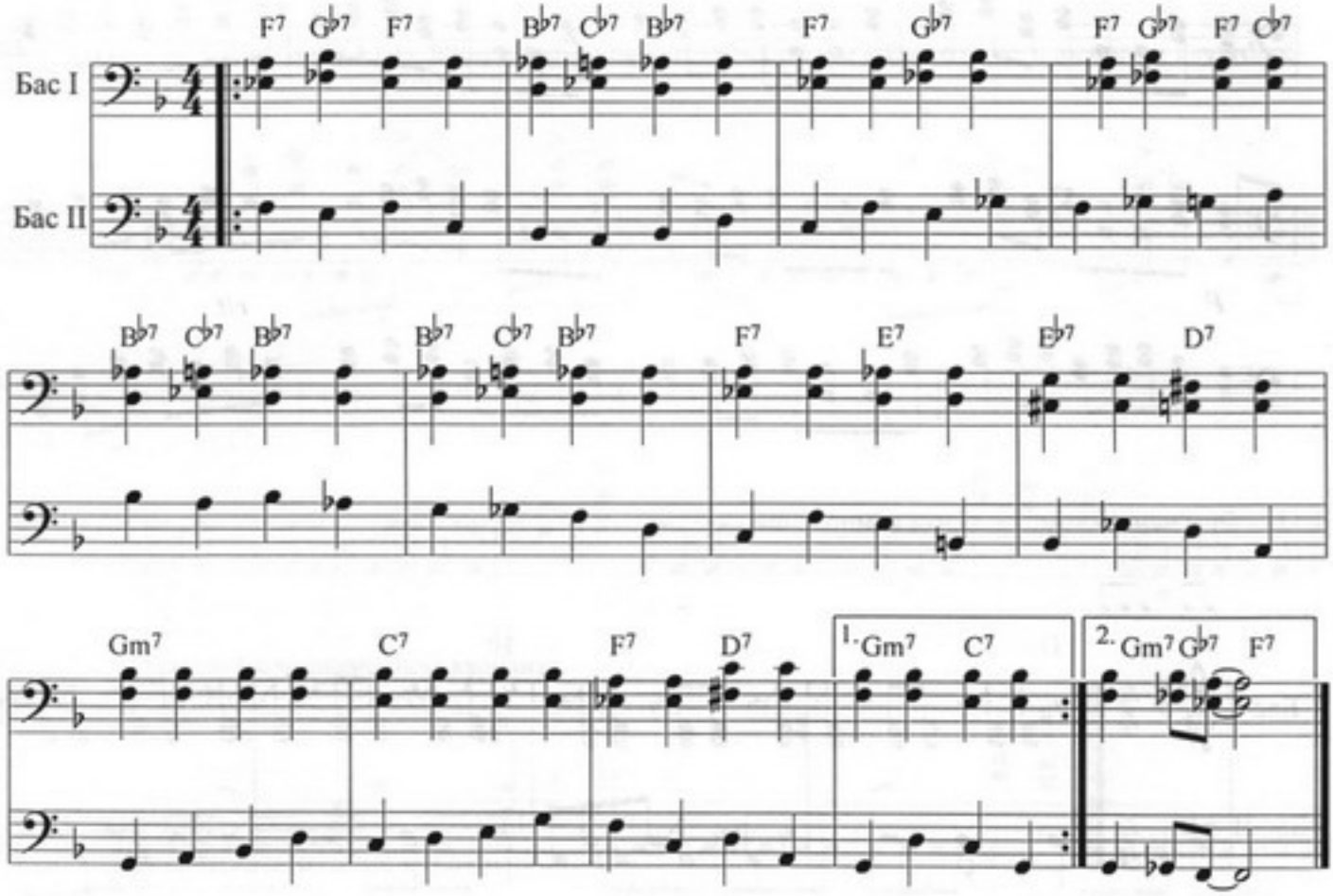
4-12a.



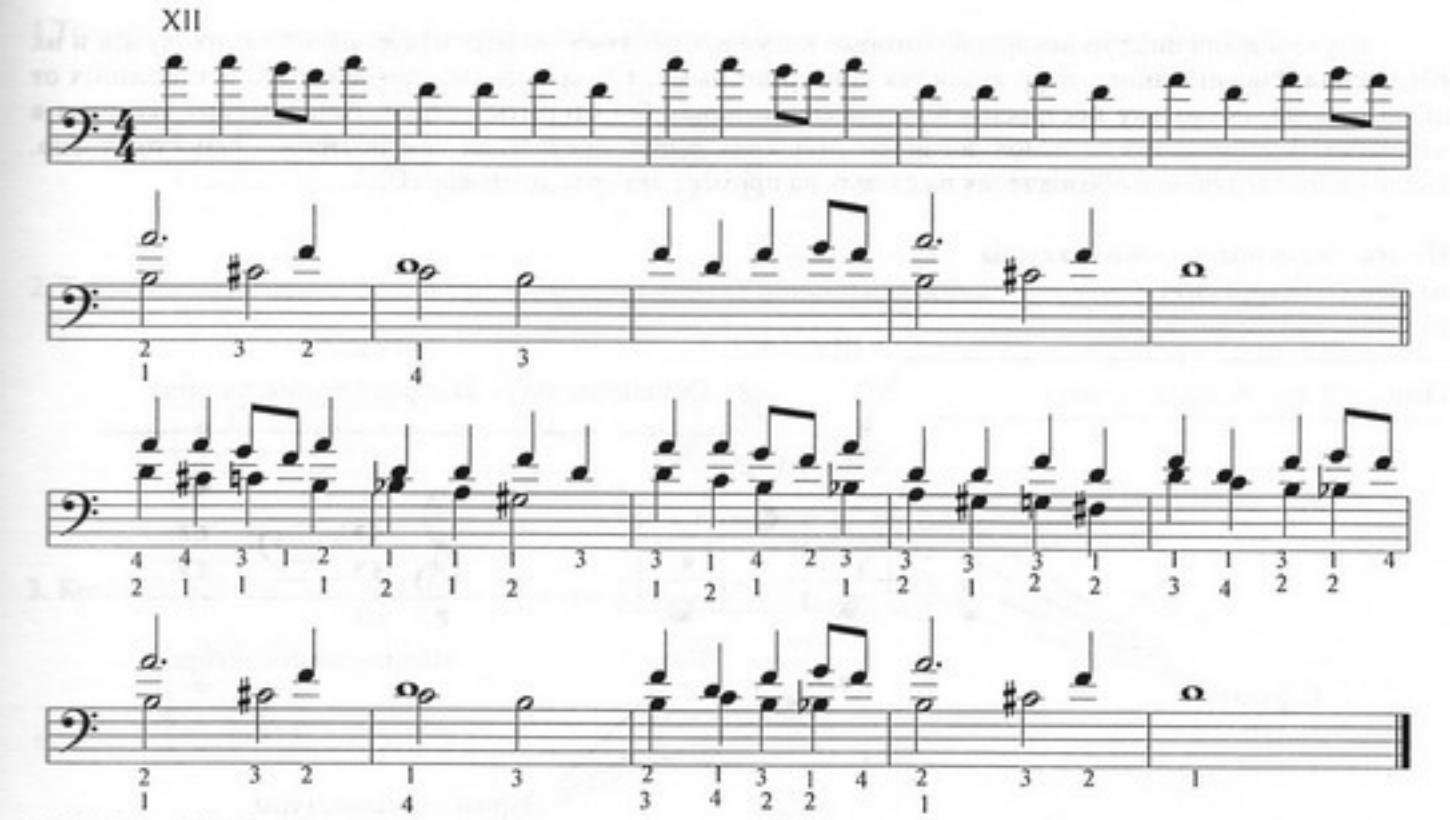
4-13.



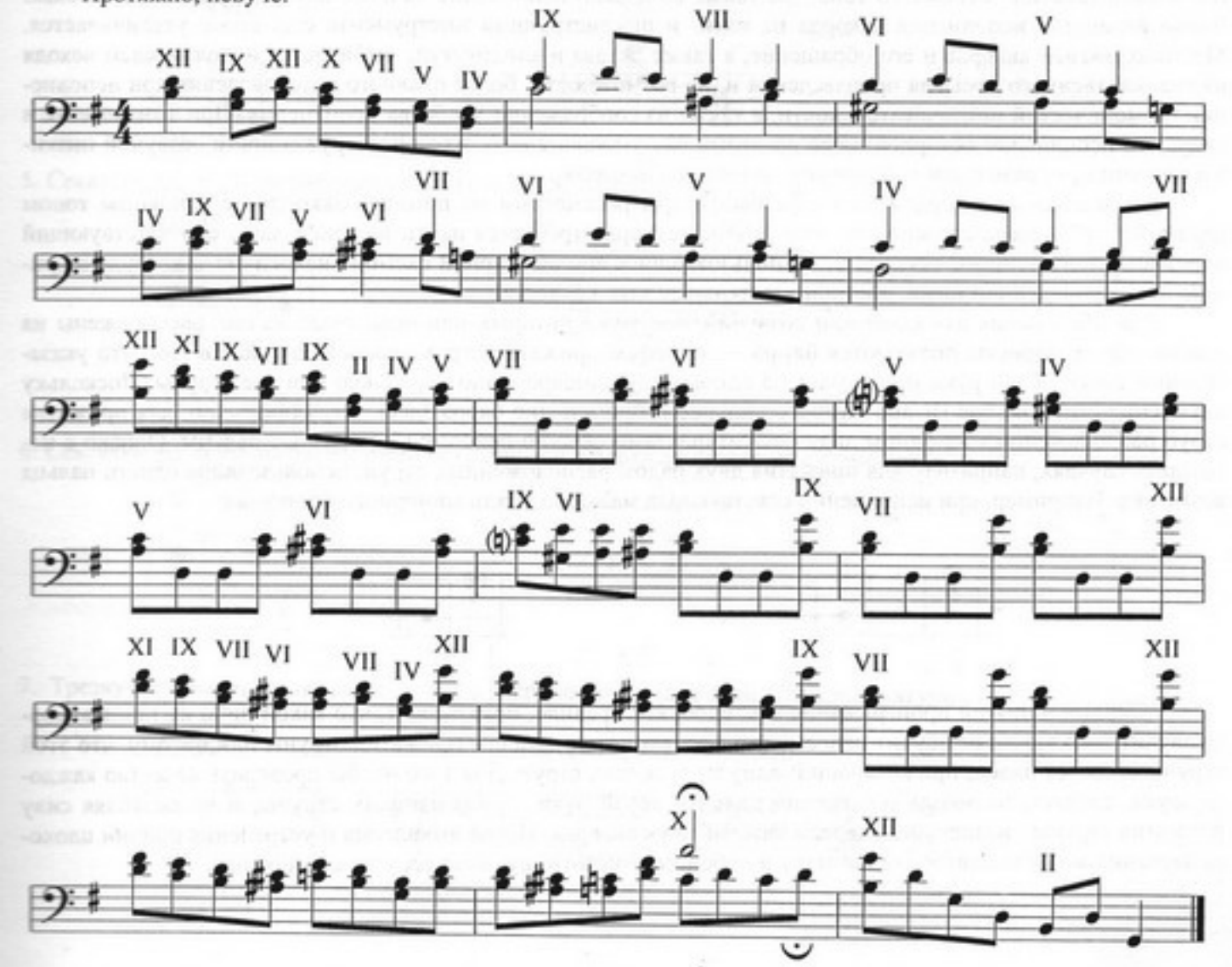
4-14. Джазовый блюз для 2-х бас гитар. Бас I исполняет аккомпанемент интервалами октавой выше написанного. Применены терции и септимы аккордов. Возможно самостоятельное аккомпанирование интервалами.



4-15. Как по лугу, по лужочку. Рус. нар. песня.

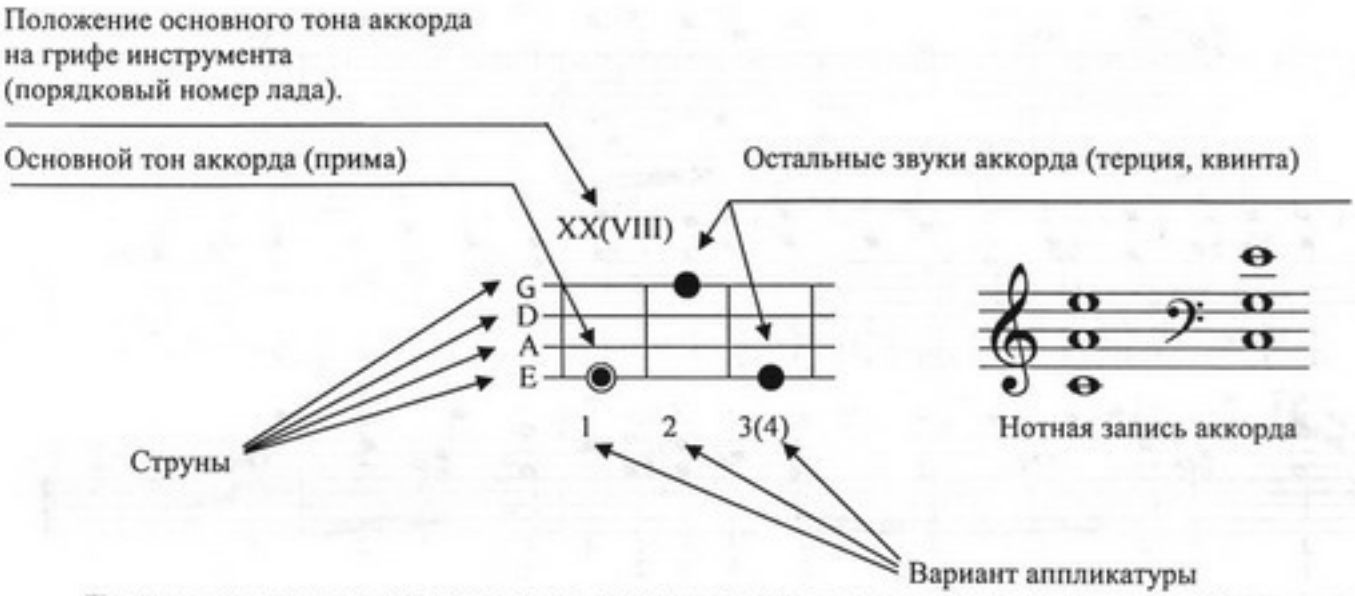


4-16. Этюд. И. Гертович.
Протяжно, певуче.



Аппликатуры трезвучий и их обращений.

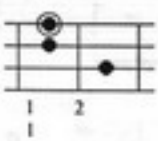
Изучение аппликатур аккордов, которые могут применяться на бас-гитаре, начнём с трезвучий и их обращений. Рисунки аппликатур являются универсальными, т.е. применимы для аккордов построенных от любого звука, поскольку построены в закрытых позициях без открытых струн. Аппликатуры аккордов в открытых позициях, т. е. с использованием открытых струн, предлагаем вам построить самостоятельно. Используем следующие обозначения на схемах на примере аккорда до-мажор (С):



Помните, что исполнение каждого трезвучия возможно в нескольких местах грифа бас-гитары. Другое местоположение основного тона, где также возможно исполнение данного аккорда, указано в скобках. Число вариантов исполнения аккорда на пяти- и шестиструнном инструменте ещё более увеличивается. Местоположение аккорда и его обращение, а также октава и аппликатура выбирается исполнителем исходя из художественного замысла произведения и, по возможности, более плавного голосоведения при исполнении гармонической последовательности, а также из соображений удобства исполнения. При этом имейте в виду, что исполнение аккордов ниже десятого лада нежелательно, из-за перегруженности созвучий низкими звуками и, в связи с этим, "грязным" звучанием аккорда.

Расположение аккордов на грифе бас-гитары рассмотрим на примере аккордов с основным тоном (примой) "до". Для построения любого другого аккорда требуется найти на грифе звук, соответствующий основному тону данного аккорда и, воспользовавшись аппликатурной схемой аналогичного аккорда с примой "до", приведенной ниже, достроить остальные звуки аккорда.

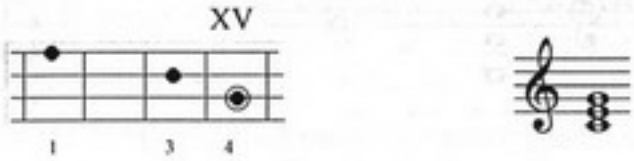
Для исполнения аккордов или созвучий, все звуки которых или некоторые из них расположены на одном ладу, гитаристы пользуются **баррэ** — приёмом прижатия струн, заключающийся в том, что указательный палец левой руки прижимает на одном ладу одновременно несколько или все струны. Поскольку натяжение струн на бас гитаре намного сильнее и применение баррэ здесь затруднительно, для прижатия струн расположенных на одном ладу бас-гитаристами обычно используются разные пальцы. Однако в некоторых случаях, например, для прижатия двух рядом расположенных струн, использование одного пальца возможно. Например, при исполнении секстаккорда мажорного или минорного трезвучия:



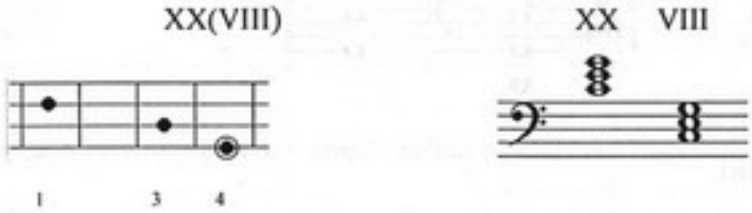
Первые попытки проигрывания аккордов, как правило, показывают, что какой-либо из тонов аккорда звучит плохо, или не звучит совсем. Это происходит от слабого прижатия струны или потому, что этой струны касается палец, прижимающий одну из соседних струн. Для того чтобы проверить качество каждого звука, следует, не меняя положения пальцев левой руки, прижимающих струны, и не ослабляя силу прижатия струны, извлечь по очереди каждый звук аккорда. После выявления и устранения причин плохого звучания аккорда повторите попытку и добейтесь чистого звучания всех звуков аккорда.

Мажорное трезвучие (С).

1.Трезвучие в основном виде в узком расположении (с примой в нижнем голосе на струне “ля”).



2. Трезвучие в основном виде в узком расположении (с примой в нижнем голосе на струне “ми”).



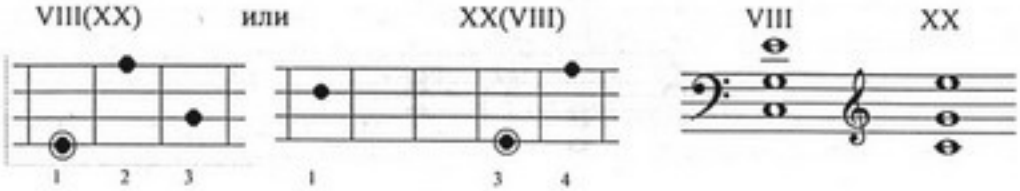
3. Квартсекстаккорд в узком расположении (с примой в среднем голосе на струне “ре”).

4. Квартсекстаккорд в узком расположении (с примой в среднем голосе на струне “ля”).

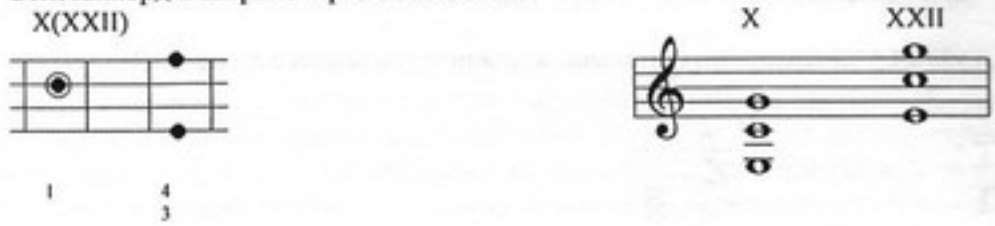
5. Секстаккорд в узком расположении (с примой в верхнем голосе на струне “соль”).

6. Секстаккорд в узком расположении (с примой в верхнем голосе на струне “ре”).

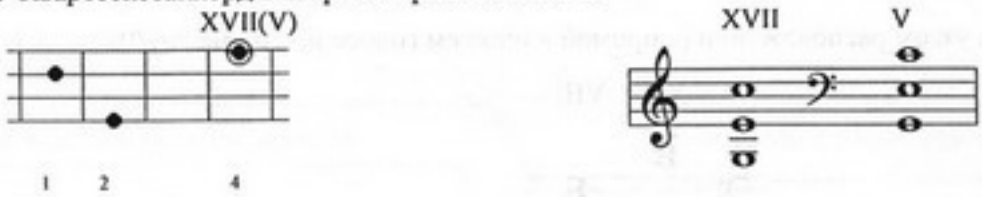
7. Трезвучие в основном виде в широком расположении (два варианта аппликатуры).



8. Секстаккорд в широком расположении.



9. Квартсекстаккорд в широком расположении.



10. Полное трезвучие (с удвоенной примой).

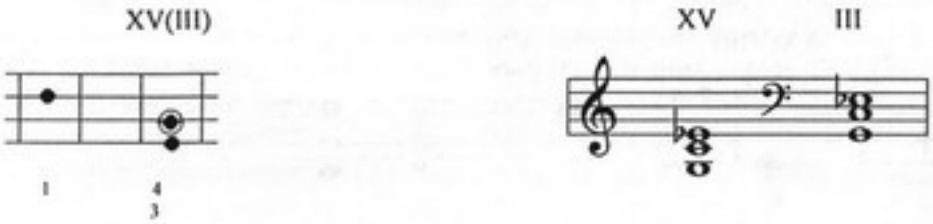
Минорное трезвучие (Cm).

1. Трезвучие в основном виде (с примой в нижнем голосе на струне "ля").

2. Трезвучие в основном виде (с примой в нижнем голосе на струне "ми").

3. Квартсекстаккорд (с примой в среднем голосе на струне "ре").

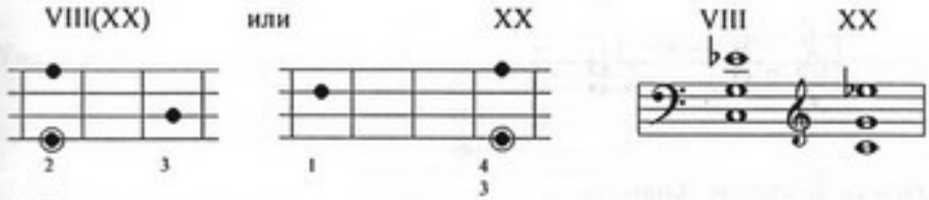
4. Квартсекстаккорд (с примой в среднем голосе на струне "ля").



5. Секстаккорд (с примой в верхнем голосе на струне “соль”).

6. Секстаккорд (с примой в верхнем голосе на струне “ре”).

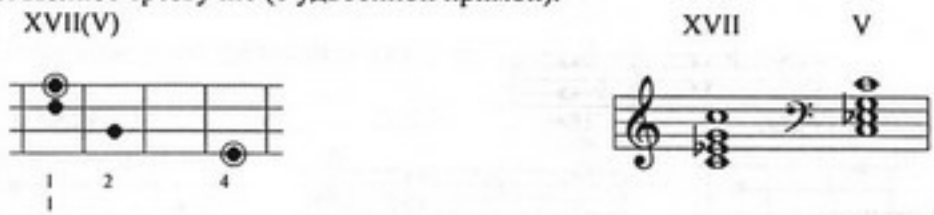
7. Трезвучие в основном виде в широком расположении (два варианта аппликатуры).



8. Секстаккорд в широком расположении.

9. Квартсекстаккорд в широком расположении.

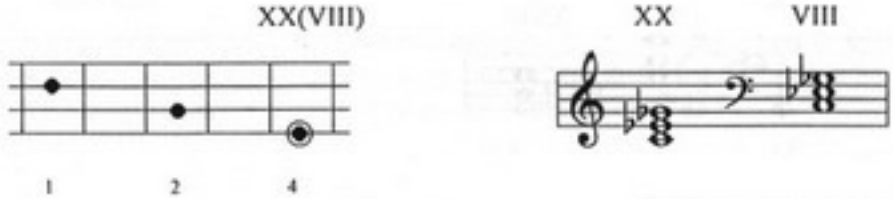
10. Полное трезвучие (с удвоенной примой).



Уменьшенное трезвучие (Cm^{-5}), (Cdim).

1. Трезвучие в основном виде (с примой в нижнем голосе на струне “ля”).

2. Трезвучие в основном виде (с примой в нижнем голосе на струне “ми”).



3. Квартсекстаккорд (с примой в среднем голосе на струне “ре”).

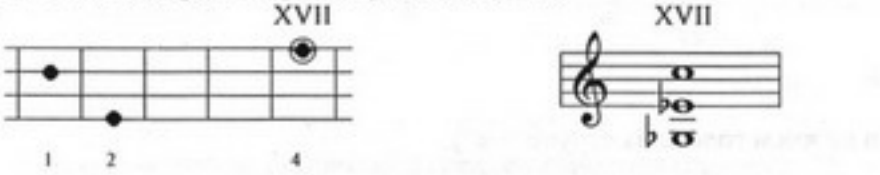
4. Квартсекстаккорд (с примой в среднем голосе на струне “ля”).

5.Секстаккорд (с примой в верхнем голосе на струне “соль”).

6. Секстаккорд (с примой в верхнем голосе на струне “ре”).

7. Трезвучие в основном виде в широком расположении.

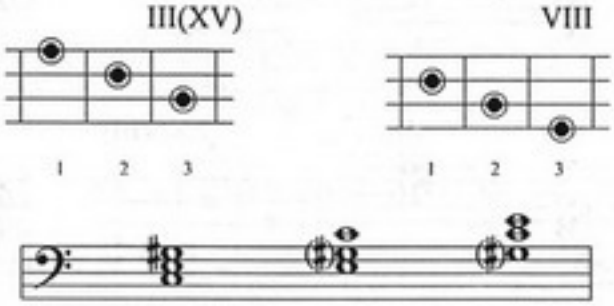
8. Секстаккорд в широком расположении.



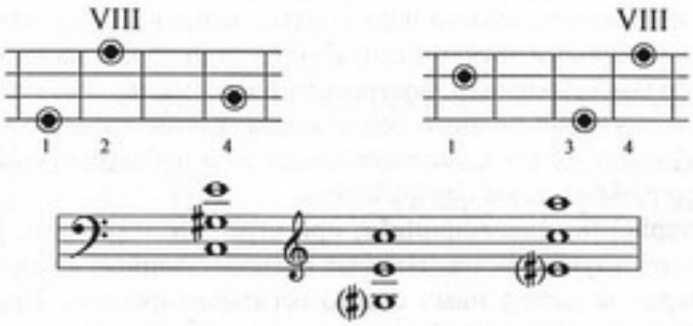
9. Квартсекстаккорд в широком расположении.

Увеличенное трезвучие (С+5), (С+).

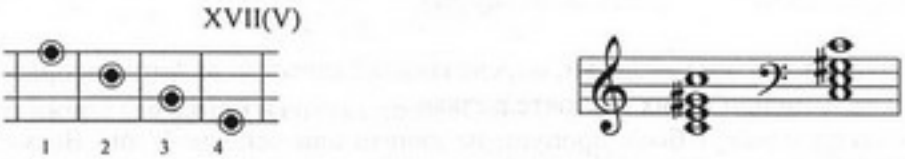
Увеличенное трезвучие как в основном виде, так и в своих обрашениях всегда имеет между звуками тоновую величину в два тона, поэтому они отличаются лишь написанием, а характер звучания и аппликатурные схемы всех обрашений совпадают между собой. Поэтому на аппликатурных схемах каждый из показанных звуков может являться тоникой, терцией или квинтой трезвучия.



Увеличенное трезвучие и его обращения в основном виде в широком расположении.

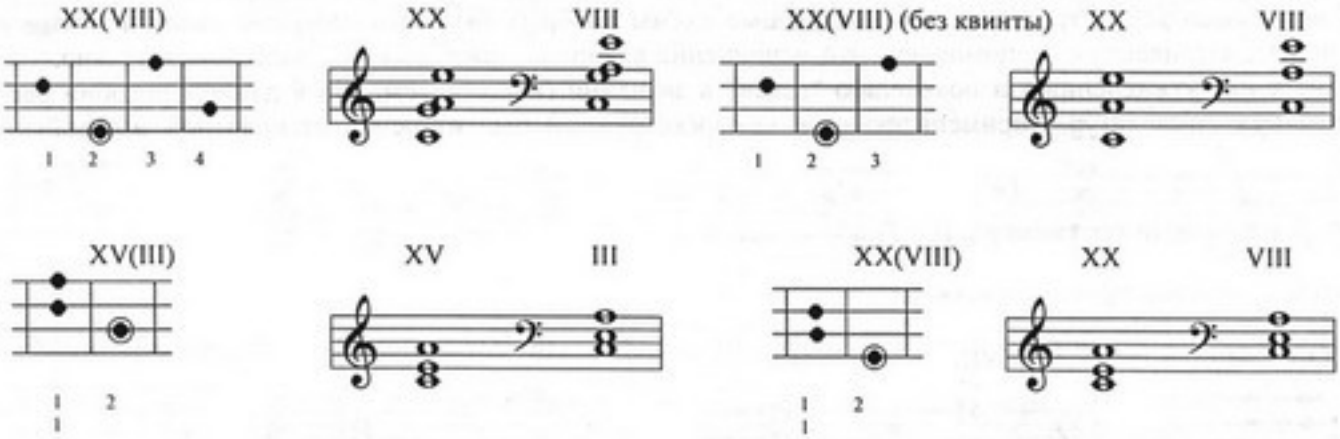


Полное трезвучие (с удвоенной примой). Так же строится и обращения увеличенного трезвучия с любым удвоенным тоном.



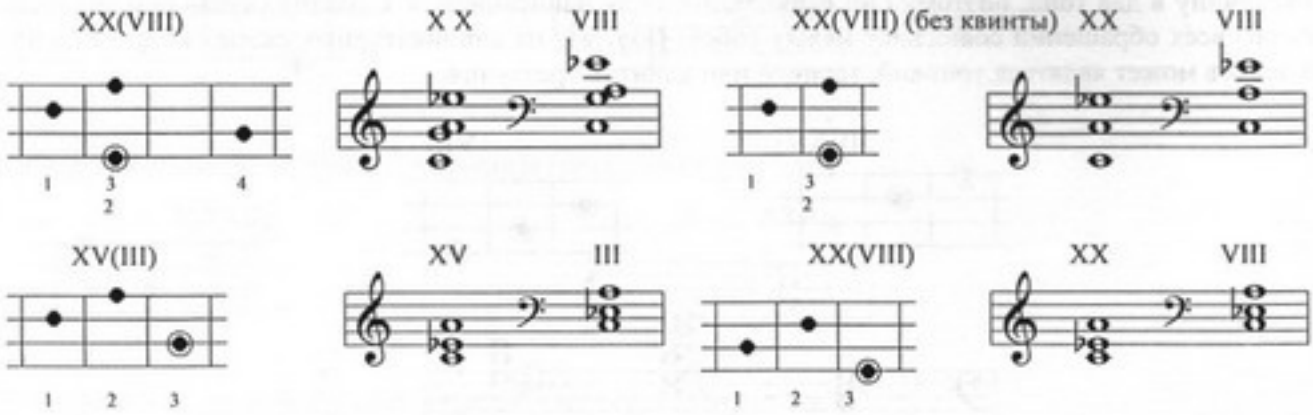
Мажорное трезвучие с секстой (С6,).

Полное мажорное трезвучие с секстой.



Минорное трезвучие с секстой (Cm6,).

Полное минорное трезвучие с секстой.



Септаккорды.

Несмотря на то, что на бас-гитаре технически имеется возможность полностью воспроизвести практически любой септаккорд, на практике можно пользоваться неполными септаккордами, т.е. без одного из звуков септаккорда. Наиболее важными звуками септаккорда, влияющие на окраску его звучания являются прима, терция и септима, поэтому септаккорд, построенный из этих звуков, т.е. без квинты, сохраняет свои характерные основные черты звучания полного септаккорда. Кроме того, исполнение полных аккордов в низком регистре бас-гитары делает их звучание тяжеловесным и неблагозвучным, отсутствие же одного из звуков придаёт звучанию аккорда большую прозрачность.

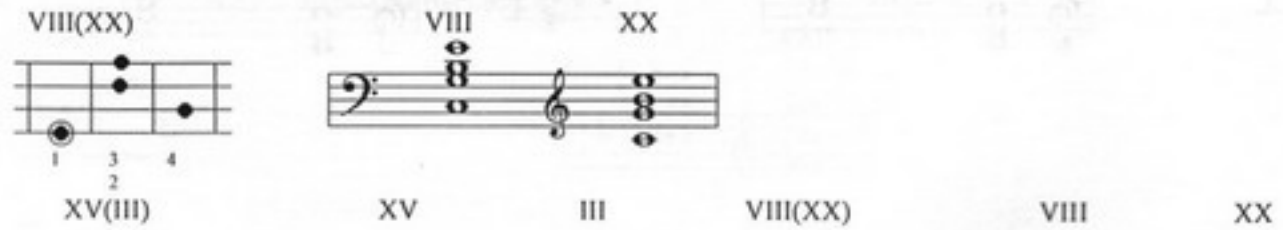
В аккомпанементе гитаристов и клавишников, при игре септаккордами редко пользуются всеми их обращениями. Чаще всего используют так называемые аранжированные аккорды, т.е. аккорды, в которых расположение звуков и интервалы между ними строго регламентированы. Применительно к бас-гитаре с учётом её низкого диапазона лучше всего звучат септаккорды без квинты с основным тоном в нижнем голосе. Однако, в ряде случаев, возможно применение септаккордов в аккомпанементе без любого другого тона, например, при звучании отсутствующего в аккорде звука в солирующем голосе. При пропуске тонов аккорда следует придерживаться следующих правил.

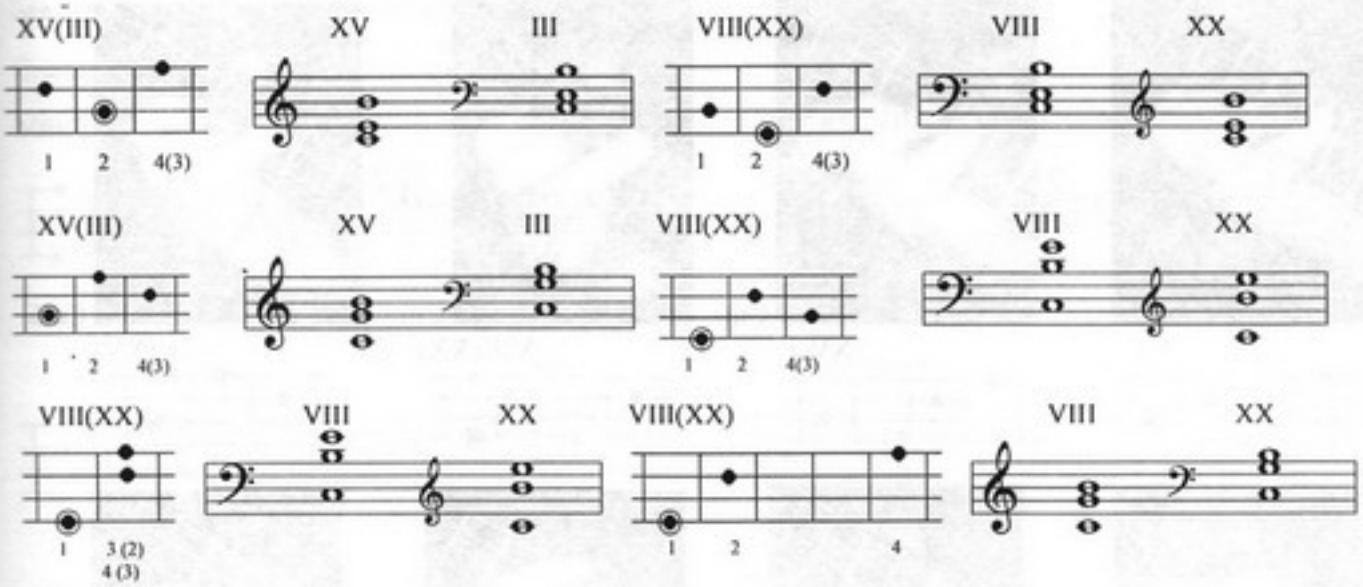
1. Терция и септима — звуки, определяющие качество любого аккорда, поэтому их нельзя пропускать ни при каких обстоятельствах.
2. В аккорде могут быть пропущены квинта или основной тон. Возможно также их одновременное отсутствие.

Поэтому, чтобы избежать ненужных звуковых удвоений и, в то же время, наиболее полно отобразить гармоническую ткань произведения, выбирать расположение аккорда в аккомпанементе следует с учётом положения мелодического звука у солирующего инструмента. В связи с этим при исполнении септаккордов могут использоваться и трезвучия, аппликатурные схемы которых были рассмотрены выше и поэтому здесь не рассматриваются. Напоминаем, что исполнение аккордов ниже десятого лада нежелательно, т.к. приводит к их "утяжелению» и появлению "грязи" в звучании (напоминаем, что в данном пособии рассматриваются аппликатуры применительно к четырёхструнной бас-гитаре со стандартной настройкой струн).

Большой мажорный септаккорд. (C+7).

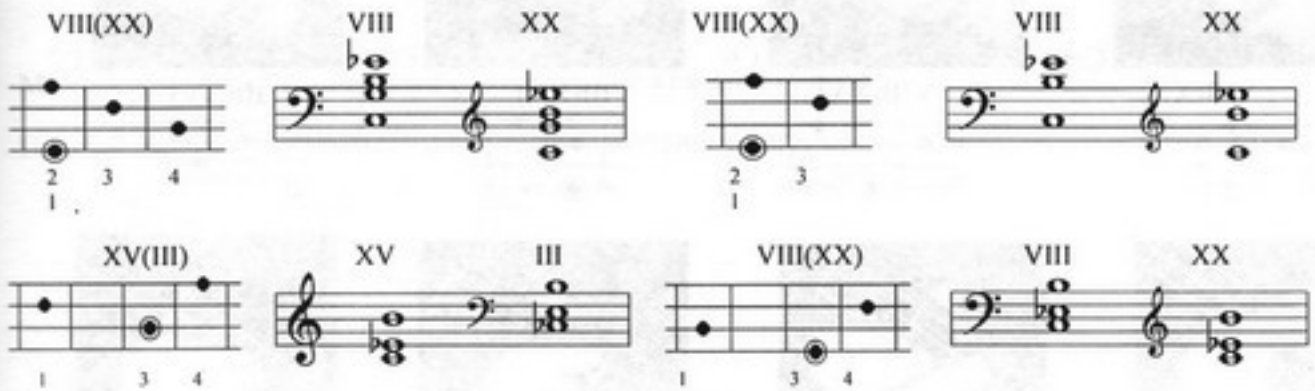
Полный большой мажорный септаккорд.





Большой минорный септаккорд. (Cm+7).

Полный большой минорный септаккорд.



Малый мажорный септаккорд (доминантсептаккорд), (C7).

Полный малый мажорный септаккорд.

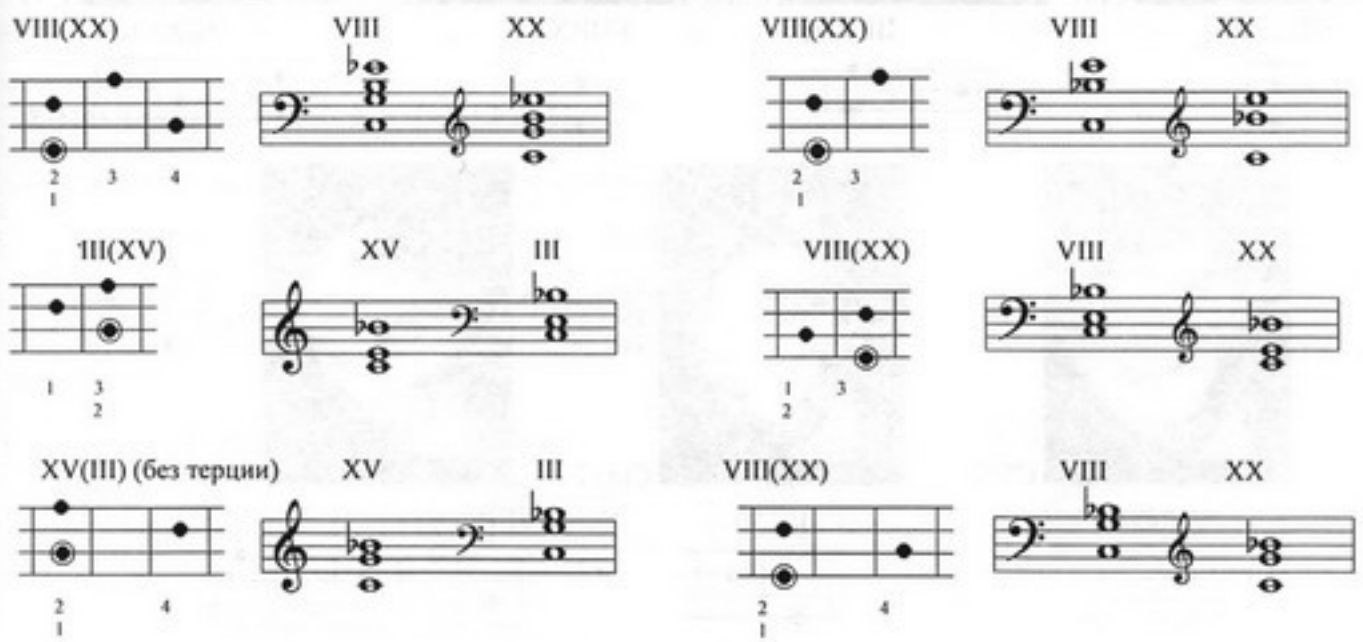
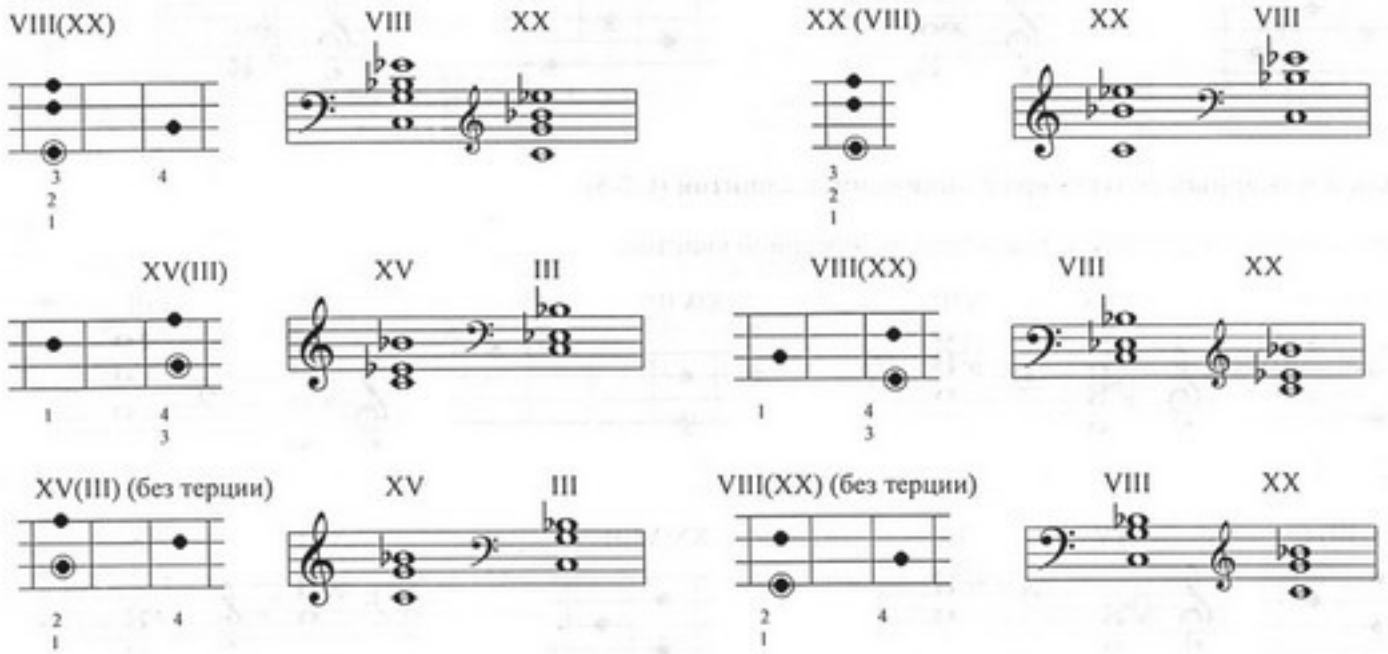


Рис.4-2. Аппликатуры некоторых аккордов (с основным тоном в нижнем голосе). Положение кисти и пальцев левой руки при исполнении септаккордов.

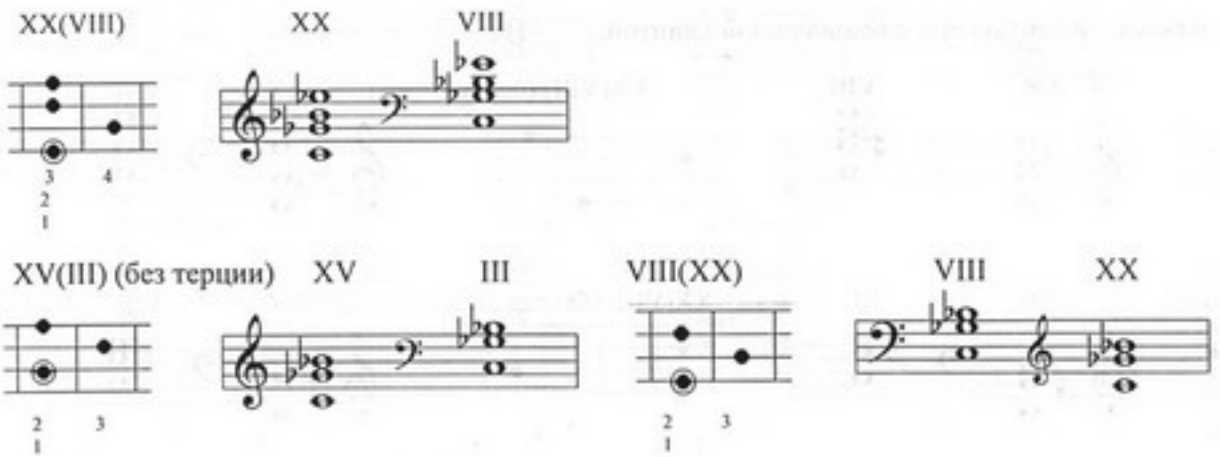
Малый минорный септаккорд (Cm7)

Полный малый минорный септаккорд.



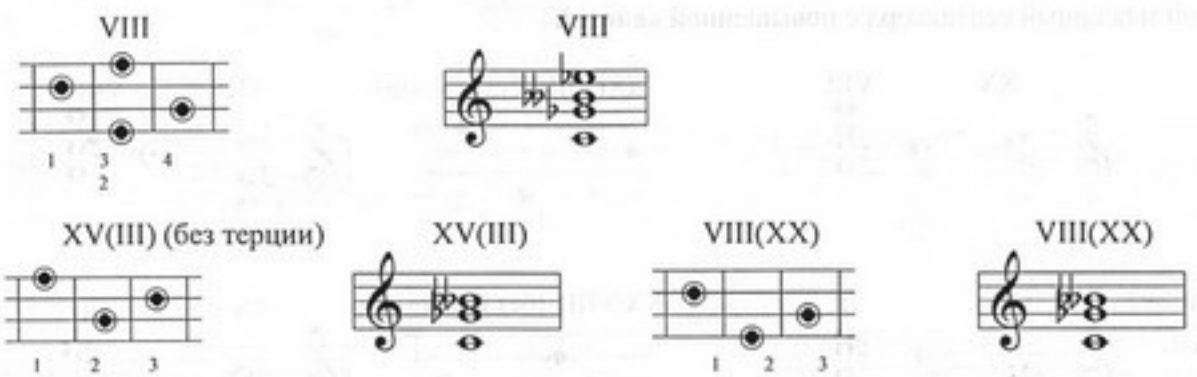
Малый минорный септаккорд с пониженной квинтой (Cm7-5).

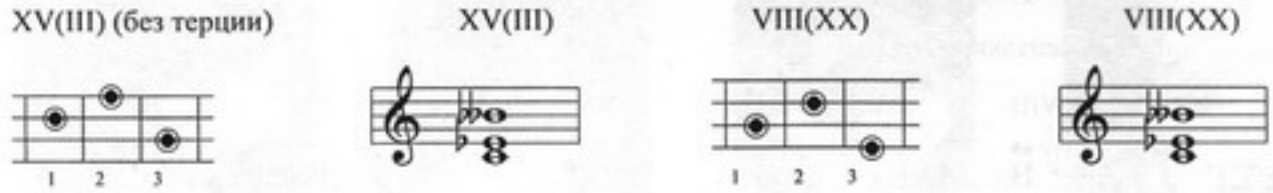
Полный малый минорный септаккорд с пониженной квинтой.



Уменьшенный септаккорд ($C_{\circ}$, Cdim7).

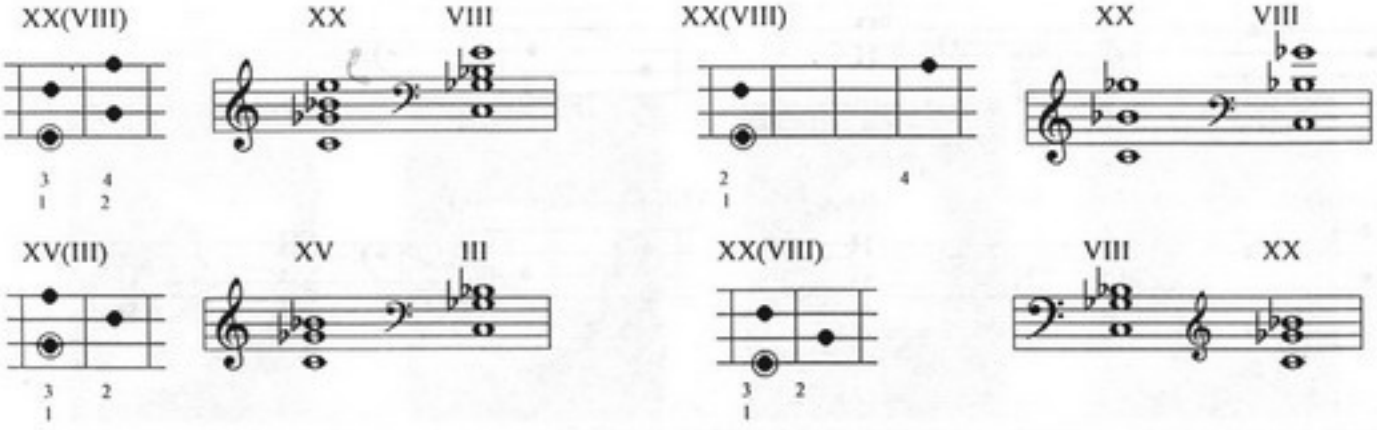
Полный уменьшенный септаккорд (обращения имеют такую же аппликатуру)





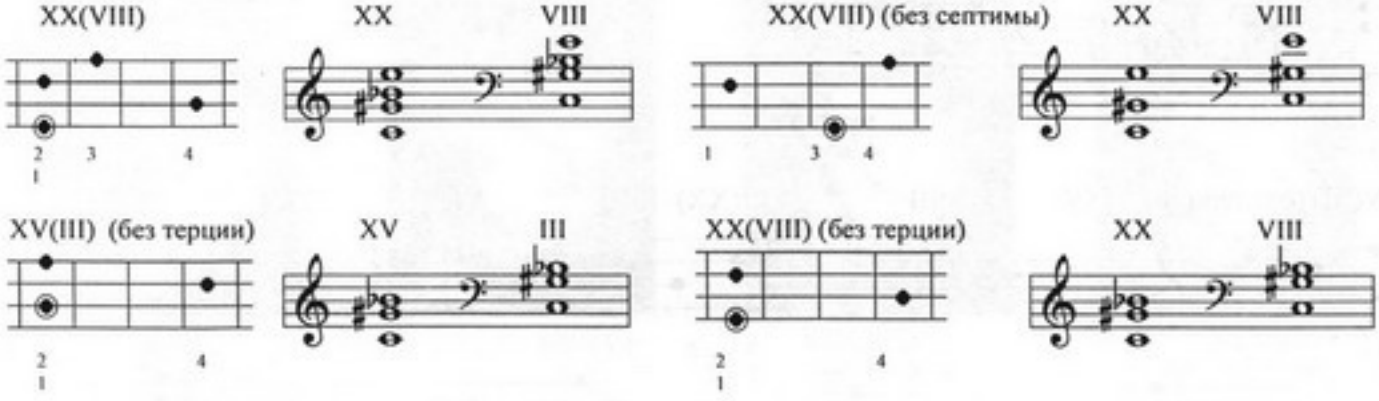
Малый мажорный септаккорд с пониженной квинтой (C7-5).

Полный малый мажорный септаккорд с пониженной квинтой.



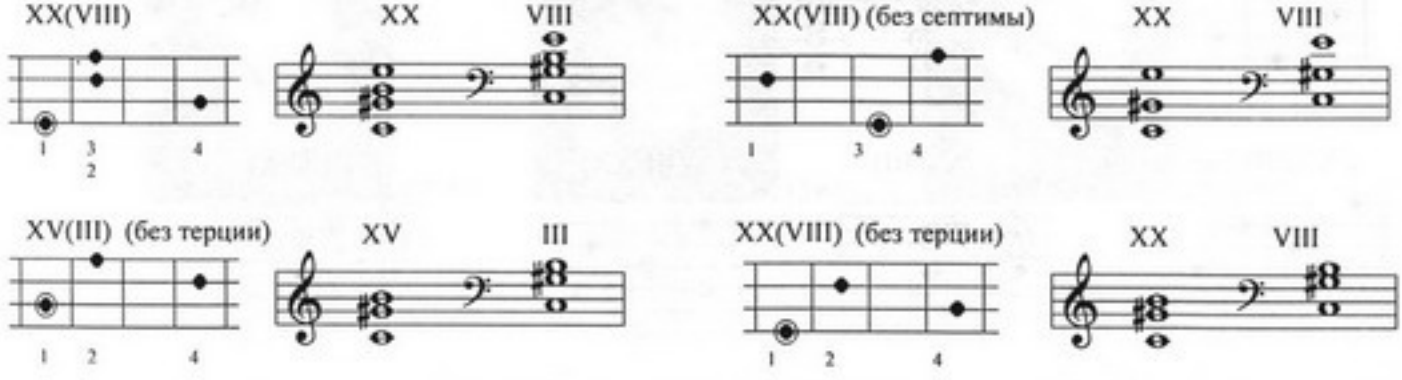
Малый мажорный септаккорд с повышенной квинтой (C7+5).

Полный малый мажорный септаккорд с повышенной квинтой.



Большой мажорный септаккорд с повышенной квинтой (Cmaj7+5).

Полный большой мажорный септаккорд с повышенной квинтой



Аппликатура нонаккордов и некоторых других созвучий.

C+7/9

XX(VIII) XX VIII XX(VIII) XX VIII

C9

XX(VIII) XX VIII XX(VIII) XX VIII

C6/9

XX(VIII) XX VIII

Cm9 (7, +7)

XX(VIII) XX VIII XX(VIII)

Cm7/9

XX VIII

C7-9

XX(VIII) XX VIII

C7+9

XX(VIII) XX VIII

C7sus4

XX(VIII) XX VIII

XX(VIII) XX VIII XX(VIII) XX VIII

Исполнение гармонических последовательностей.

Нам уже известно, буквенно-цифровые обозначения не показывают порядка расположения звуков в аккордах и предоставляют исполнителю возможность самому выбрать, какое из обращений данного аккорда применить, какое расположение звуков аккорда использовать и в каком месте грифа его лучше всего сыграть. Так, например, до-мажорное трезвучие, обозначенное в буквенно-цифровом обозначении как **C** на грифе четырёхструнной бас-гитары можно построить в тесном расположении в 4-х местах грифа. Столько же вариантов даёт каждое из обращений этого трезвучия. Если же учесть, что возможны и другие варианты построения этого трезвучия с активным использованием открытых струн, то количество приёмов исполнения этого аккорда неизмеримо возрастает. Исходя из этого, при исполнении гармонических последовательностей, представленных в виде буквенно-цифровых обозначений следует руководствоваться правилами гармонии или слуховым восприятием, следя, чтобы звуки аккордов по возможности плавно и логически обоснованно переходили друг в друга, не нарушая общей благозвучности в сочетании со звуками других инструментов ансамбля. Для этого необходимо хорошо разбираться в стилевых особенностях исполняемых композиций, умение анализировать гармоническую схему пьесы и на основании этого составлять свою партию аккомпанемента. Большинство же бас-гитаристов овладевают искусством аккомпанемента сугубо практическим путём, полагаясь на свой вкус и опыт музыкантов-коллег по ансамблю, поскольку какие-либо рекомендации по построению басового аккомпанемента встречаются в музыкальной литературе крайне редко. Конечно, основой басового аккомпанемента являются одноголосные басовые линии, и именно их исполнение следует совершенствовать в первую очередь. Однако бурное развитие исполнительской техники бас-гитаристов, привело к тому, что интервальное и аккордовое сопровождение всё чаще и чаще наблюдается в их практике. Гитарный стиль в последнее время всё чаще преобладает у известных бас-гитаристов в сольных композициях и в сольных бас-гитарных фрагментах пьес.

Опытным исполнителям джазовой, рок- и поп музыки хорошо известно, что при гармонизации мелодий используется весьма ограниченное число гармонических последовательностей. Конечно, невозможно творческую фантазию композиторов замкнуть в рамки формальных приёмов. Каждая песня, каждая композиция имеет свои индивидуальные гармонические и мелодические особенности. Тем не менее, почти во всех песнях можно обнаружить некоторые устоявшиеся гармонические последовательности, знание которых значительно облегчает и упрощает задачу музыкантов и помогает им уверенно ориентироваться в гармонической структуре произведения, применять хорошо продуманные заранее мелодические и гармонические обороты как в соло, так и в аккомпанементе. В рамках данного пособия мы не будем углубляться в классификацию и анализ типичных гармонических последовательностей, приведём лишь несколько примеров, которые помогут вам получить начальные навыки игры аккордами.

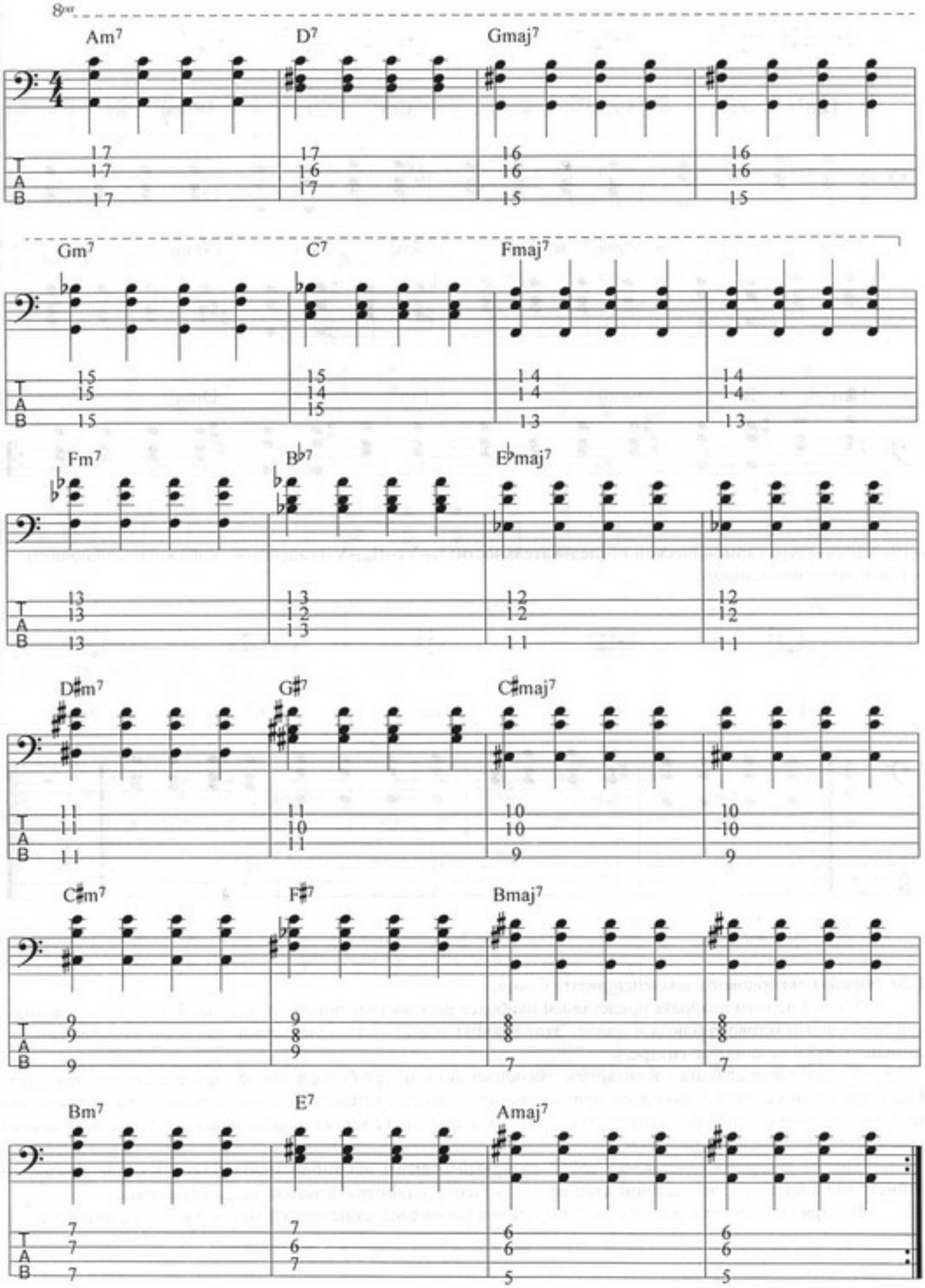
Играя ближе к подставке, вы делаете звук каждой ноты более определённым. Если у вас не один звукосниматель, то лучше использовать высокочастотный, т.е. тот, который ближе к подставке.

Септаккорды с пропущенной квинтой в общем случае имеют более простую аппликатуру, чем трезвучия, поэтому сначала рассмотрим последовательности, состоящие из септаккордов. Такие последовательности характерны для джазовой музыки, в которой трезвучия не используются.

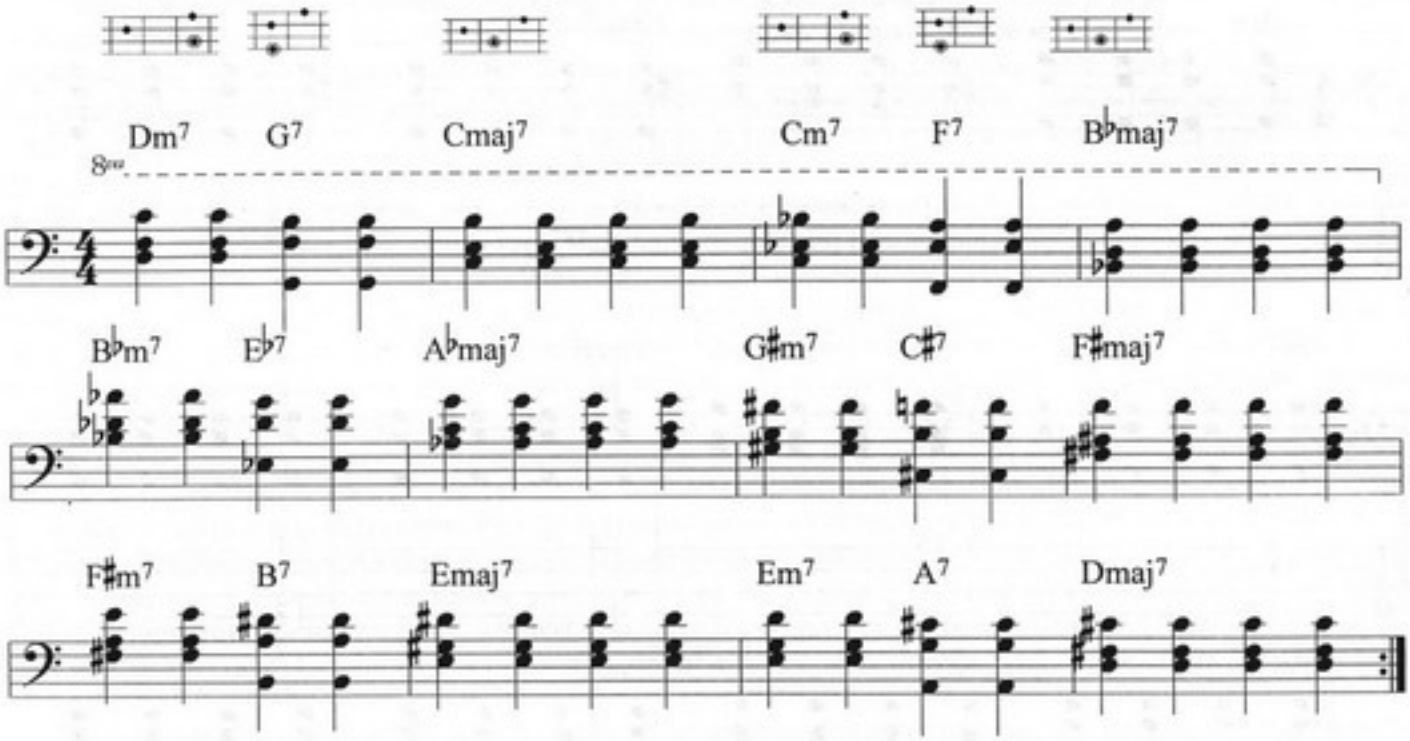
В гармонической эволюции джаза значительное место принадлежит стилю «би-боп» (или «боп» – начало сороковых годов XX века), где окончательно сформировались основные гармонические модели классического джаза. Это относится, в частности, к представленным ниже гармоническим оборотам. Очень многие джазовые темы начинаются со стандартных гармонических оборотов. Наиболее типичным оборотом, характерным для произведений джазового мэйнстрима является гармоническая последовательность SII7- D7- Tmaj7 или в ступеневом обозначении IIm7-V7-Imaj7. Ниже представлено начальное звено Am7-D7-Gmaj7 аккордовой секвенции, основанной на таком гармоническом обороте. В первом аккорде Am7 основной тон аккорда "ля" берётся на струне "ми" на XVII ладу. Во втором аккорде D7 основной тон аккорда "ре" берётся на струне "ля" на XVII ладу. В третьем аккорде Gmaj7 основной тон аккорда "соль" берётся на струне "ми" на XV ладу. Следующее звено секвенции начинается с XV лада и имеет такую же аппликатуру аккордов.

IIm7 V7 Imaj7

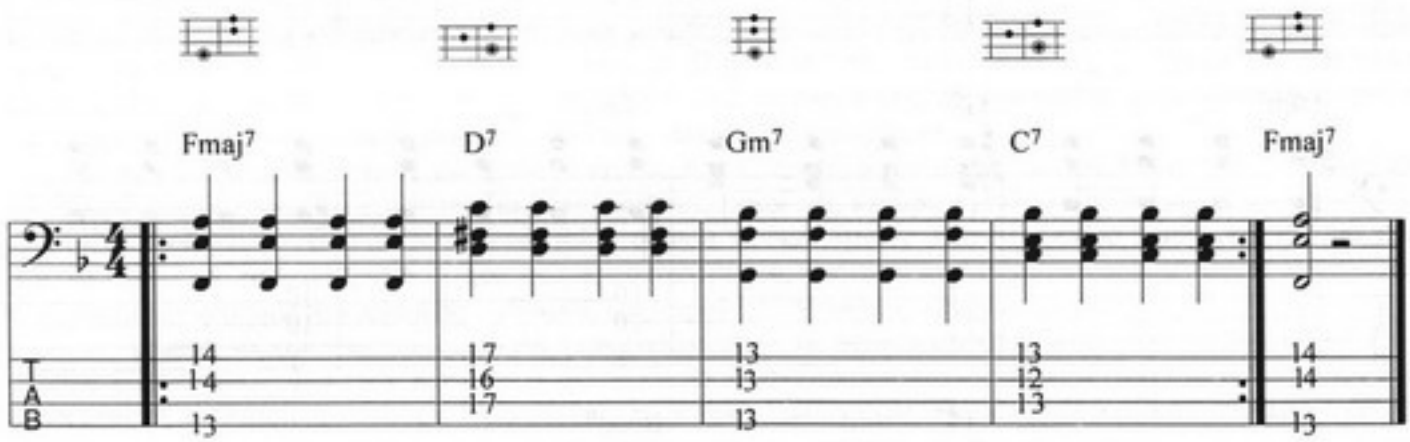
4-17. Аккордовые секвенции, основанные на гармонической последовательности: IIm7-V7 –Imaj7.



4-18. Другой вариант аппликатуры гармонической последовательности II_{m7}-V_7-I_{maj7}.



4-19. Аппликатура гармонической последовательности: I_{+7}-VI_7-II_{m7}-V_7 (каденция). Упражнение исполнять октавой выше написанного.



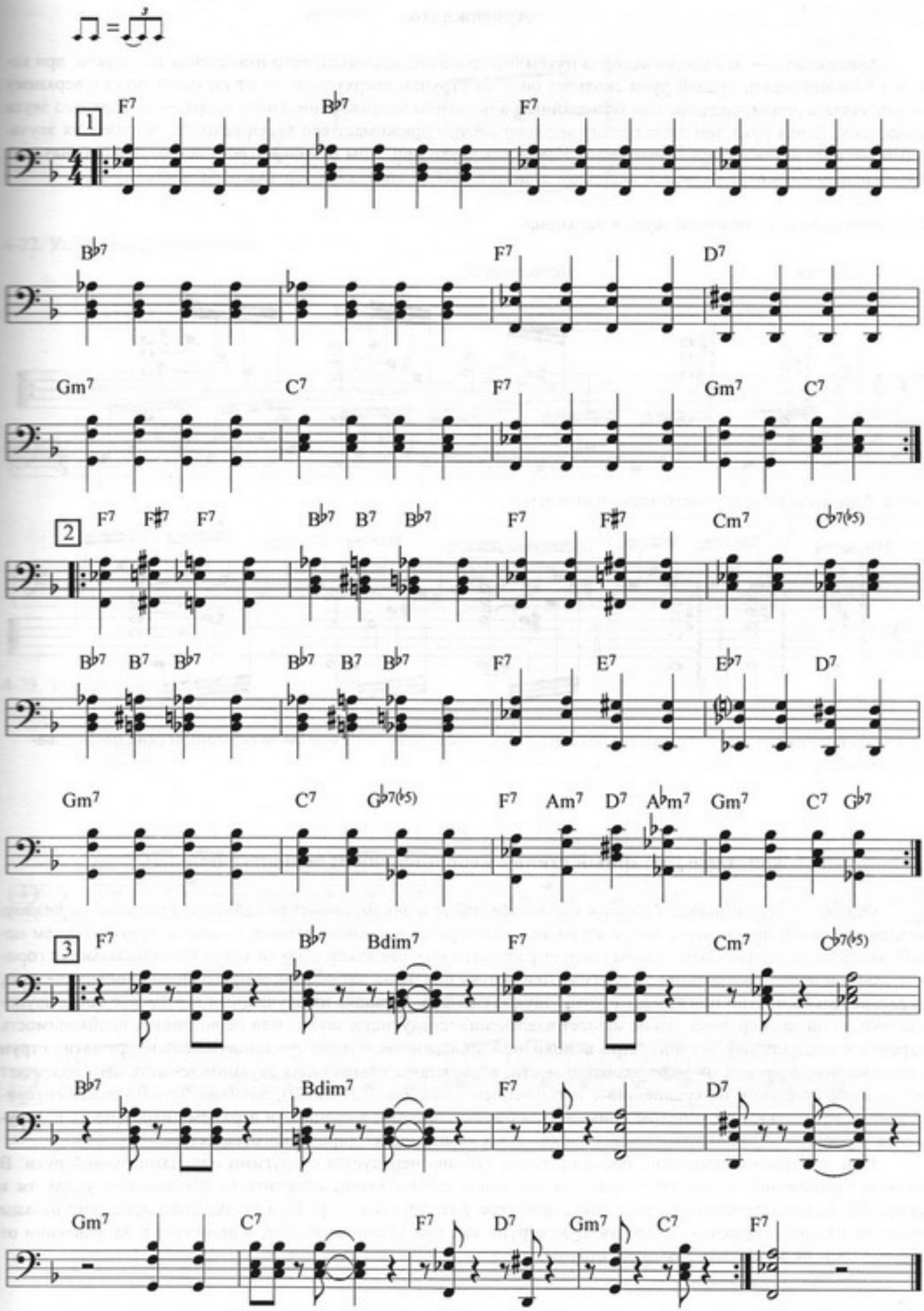
4-20. Вариант аккордового аккомпанемента блюза.

Здесь в первом квадрате представлен наиболее распространённый стандартный вариант гармонизации двенадцатитактового блюза в джазе. Этот квадрат может быть использован как один из вариантов аккомпанемента блюза на бас-гитаре.

Второй квадрат ближе к гитарному исполнению и имеет более гибкую гармоническую структуру. Здесь для связи основных аккордов применены проходящие, вспомогательные септаккорды, а также используются замены основных септаккордов. Этот квадрат также может использоваться в качестве сольного фрагмента с усложнением ритмики.

Третий квадрат представляет собой гитарный вариант аккомпанемента блюза в стиле джазового мэйнстрима и предполагает наличие стандартного басового (контрабасового) аккомпанемента.

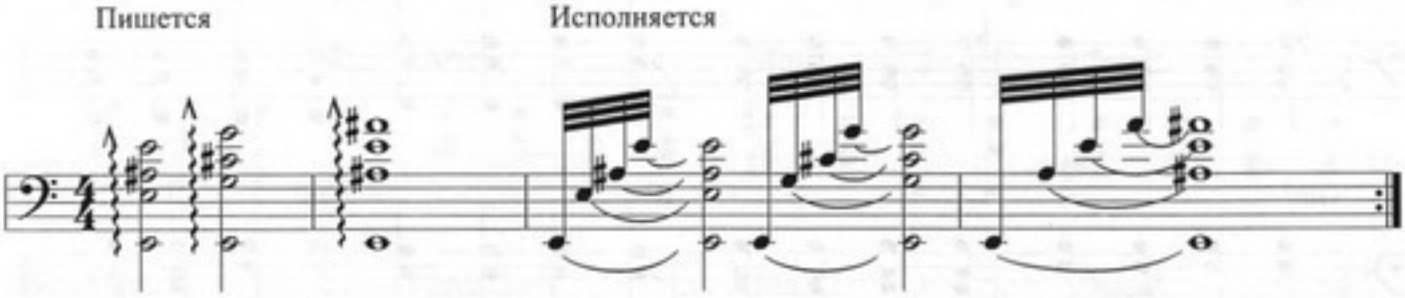
Все три квадрата аккордового аккомпанемента блюза следует исполнять октавой выше написанного.


1
F7 B♭7 F7
B♭7 F7 D7
Gm7 C7 F7 Gm7 C7
2
F7 F♯7 F7 B♭7 B7 B♭7 F7 F♯7 Cm7 C♭7(♭5)
B♭7 B7 B♭7 B♭7 B7 B♭7 F7 E7 E♭7 D7
Gm7 C7 G♭7(♭5) F7 Am7 D7 A♭m7 Gm7 C7 G♭7
3
F7 B♭7 Bdim7 F7 Cm7 C♭7(♭5)
B♭7 Bdim7 F7 D7
Gm7 C7 F7 D7 Gm7 C7 F7

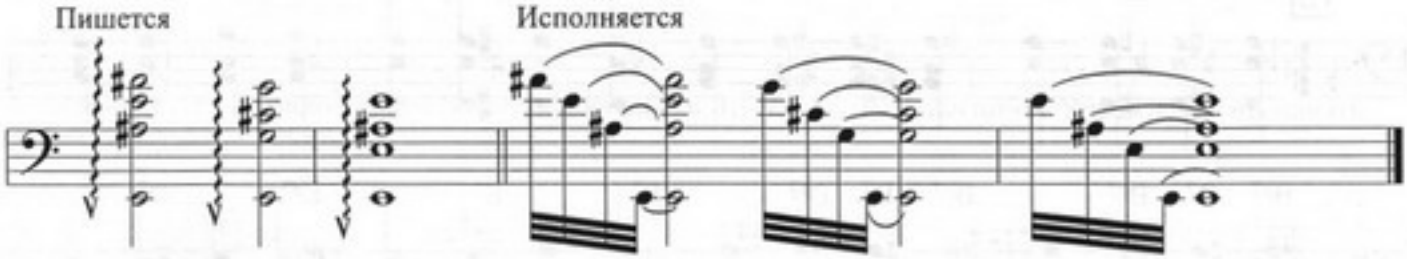
Арпеджиато.

Арпеджиато — это взятие аккорда путём быстрого последовательного извлечения его звуков, при котором большой палец правой руки скользит по всем струнам сверху вниз — от нижнего звука к верхнему — или указательным, средним или безымянным в обратном направлении, снизу вверх — от верхнего звука к нижнему. Левая рука при этом предварительно плотно прижимает все звуки аккорда, оставляя их звучащими все вместе после звукоизвлечения. Извлекать звуки при этом нужно мягко и легко. Для обозначения такого исполнения перед каждым аккордом ставится знак — волнистая вертикальная черта.

4-21. Арпеджиато от нижнего звука к верхнему.



4-21а. Арпеджиато от верхнего звука к нижнему.



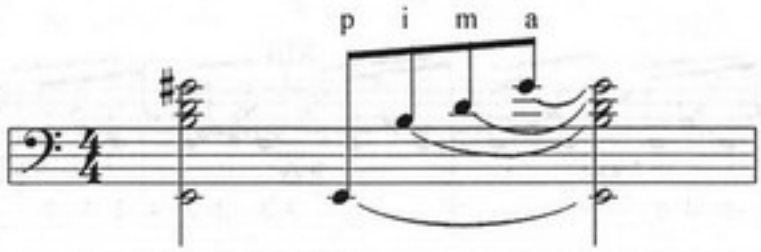
Для закрепления приёма арпеджиато рекомендуется проиграть этим приёмом гармонические последовательности упражнений №№ 4-18, 4-19.

Арпеджио (гитарный стиль с использованием большого пальца).

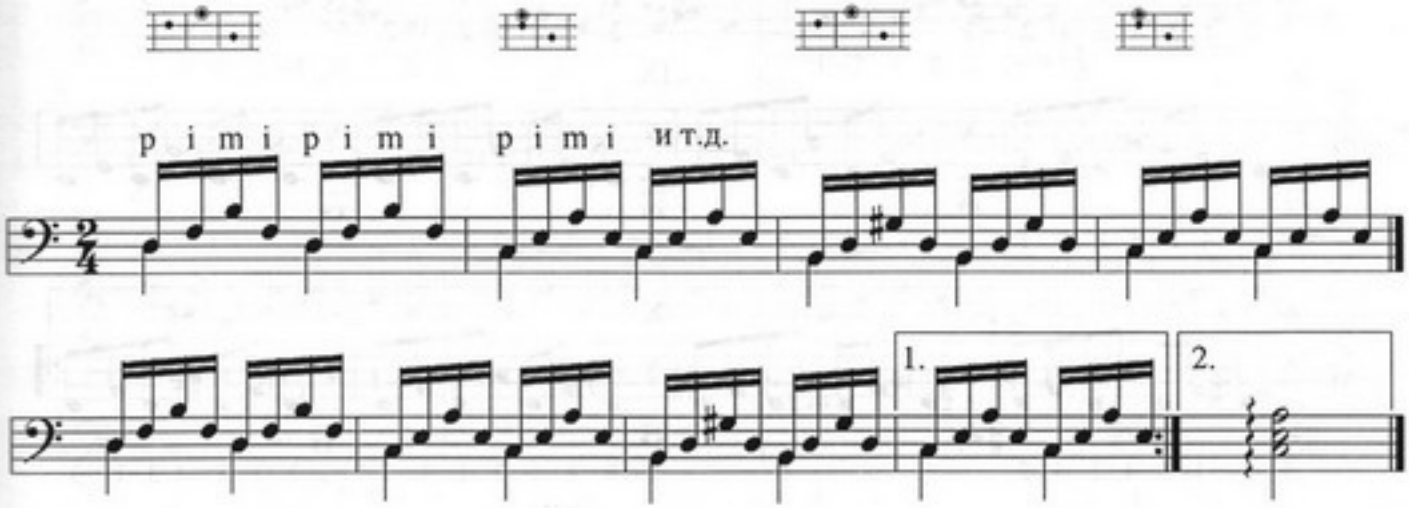
Одним из эффективных приёмов как в соло, так и в аккомпанементе является арпеджио. Арпеджио называется такой приём игры, когда звуки аккорда берутся не одновременно, а один за другим (путём перебора струн пальцами). Этот приём следует рассматривать как аккорд, звуки которого записываются горизонтально и исполняются один за другим. Левая рука при этом, так же как и при исполнении арпеджиато, предварительно плотно прижимает струны звуков аккорда, оставляя их звучащими все вместе после звукоизвлечения до тех пор, пока это не мешает извлечению следующих звуков или не возникнет необходимость перейти к следующему аккорду. При исполнении арпеджио возможно не одновременное прижатие струн пальцами левой руки, а по мере необходимости, в последовательности их звукоизвлечения. Это облегчает исполнение арпеджио по сравнению с исполнением аккорда. Этот приём, активно используемый гитаристами, может с таким же успехом применяться бас-гитаристами в среднем и верхнем диапазоне их инструмента. Арпеджио обычно применяется в небыстрых композициях лирического характера.

При исполнении арпеджио большой палец обычно чередуется с другими пальцами правой руки. В случаях применения большого пальца для обычного щипка, чтобы отличить от обозначения удара им в слэпе (T), будем применять обозначение, принятое у гитаристов — **p**. При исполнении арпеджио пальцы после щипка не опираются на следующую струну как при обычном щипке, а движутся в направлении от струн, чтобы не заглушить звучащие струны.

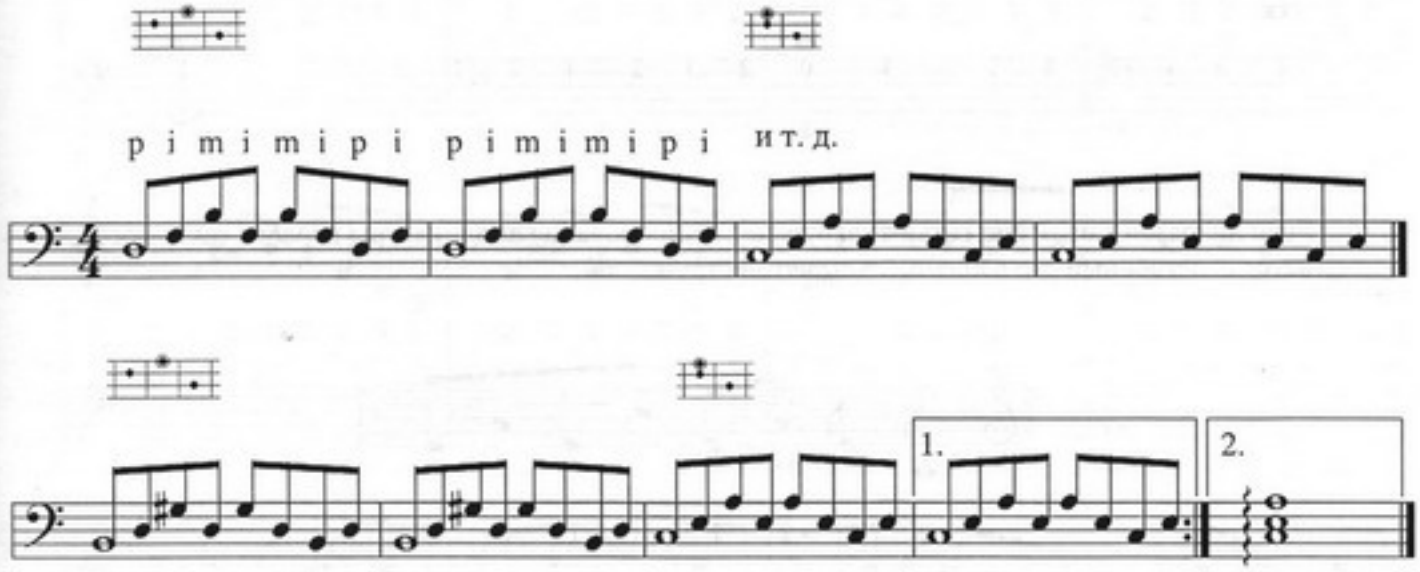
аккорд арпеджио



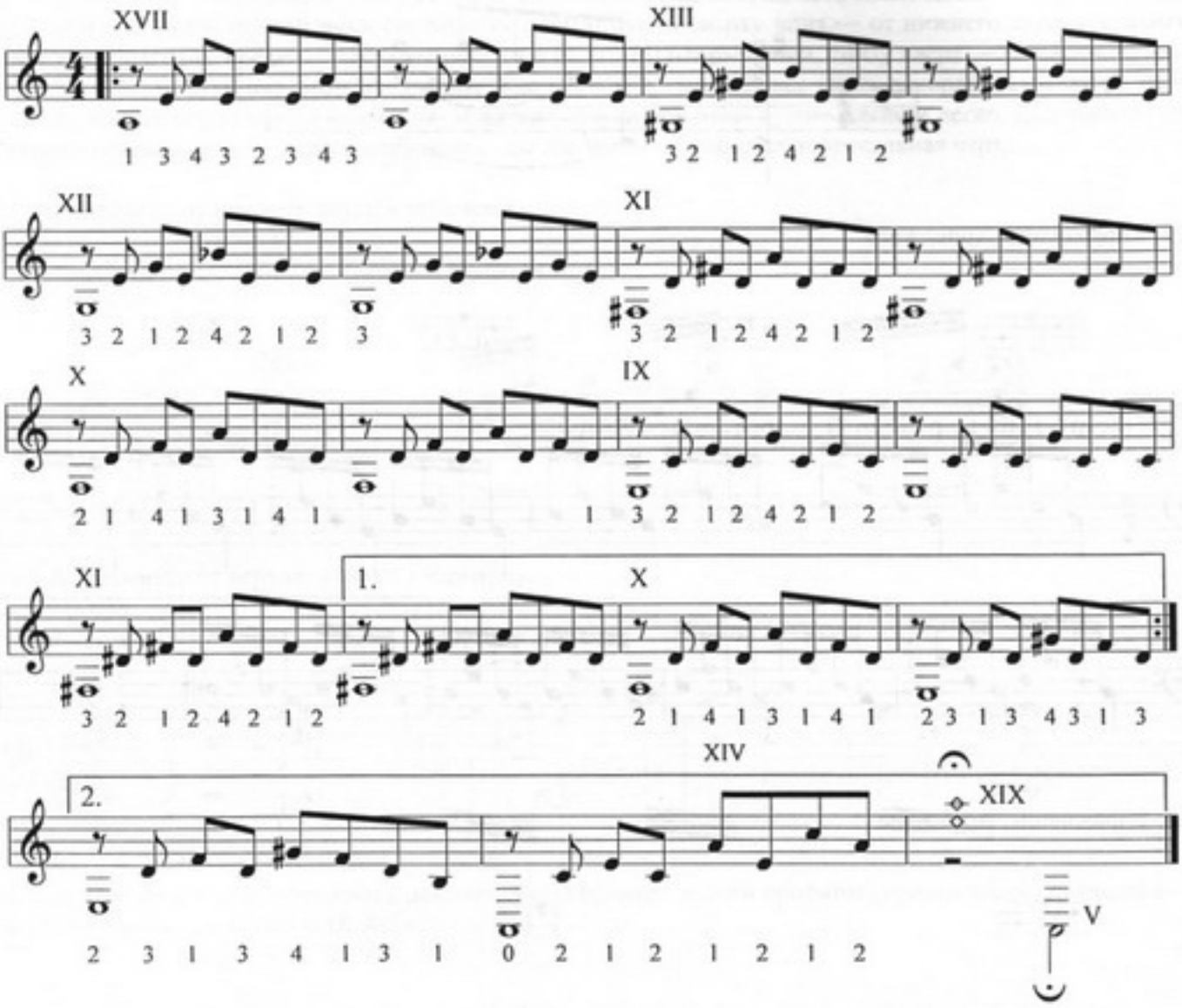
4-22. Упражнение. Арпеджио.



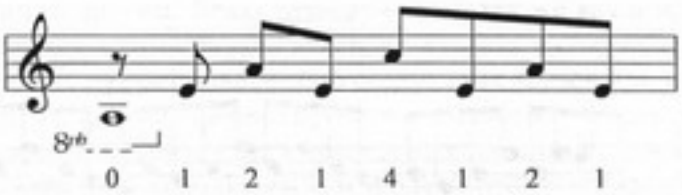
4-23. Упражнение. Арпеджио.



4-24. Этюд. Ю. Андреев.

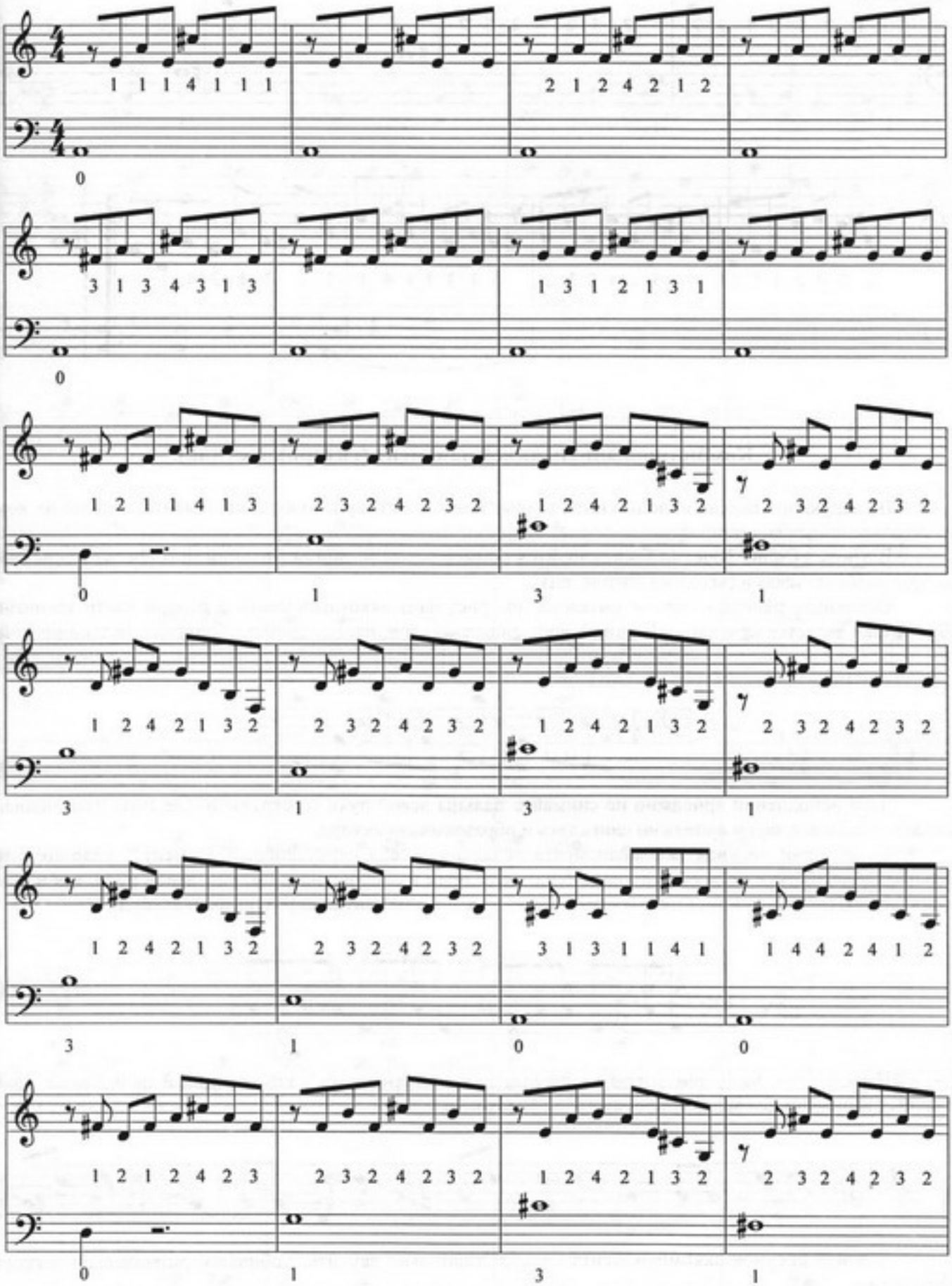


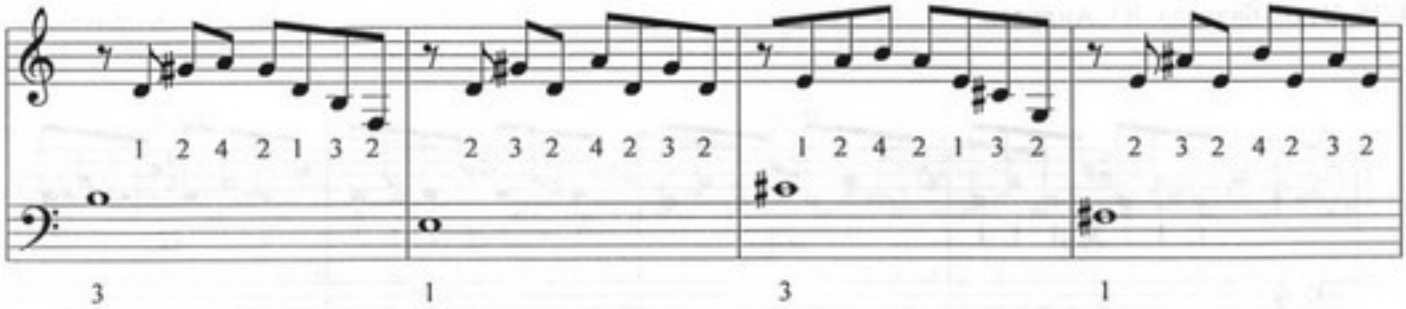
Если диапазон вашей бас-гитары затрудняет использование аппликатуры первого такта этюда, предлагается облегчённый его вариант (с открытой струной *ля*):

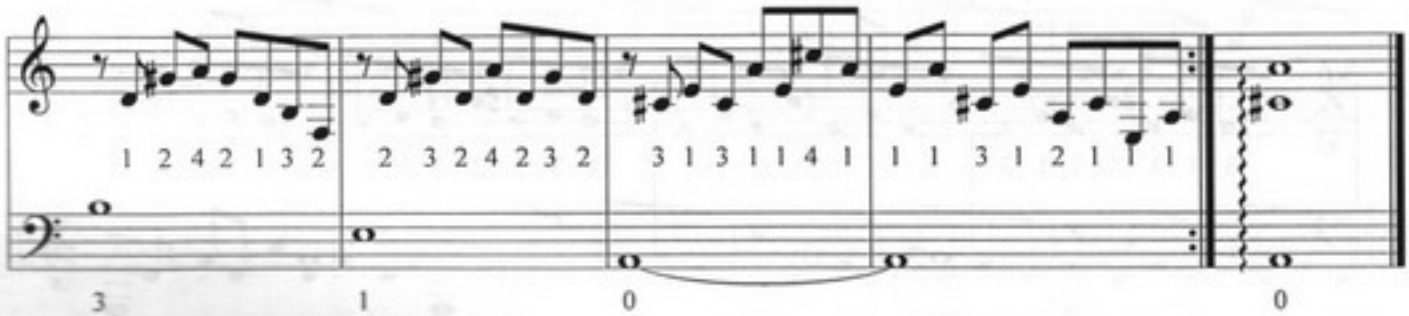


После исполнения флажолетов в последнем такте, чтобы не заглушить их, нота *ля* исполняется тэпингом правой рукой на V ладу струны *ми*.

4-25. Этюд-баллада. Ю. Андреев.







Комбинированный аккомпанемент (гитарный стиль).

В следующих пьесах используются разные виды бас-гитарного аккомпанемента, а также их комбинации в различных сочетаниях.

В этюде «Combi Blues In F» приводится пример басовой линии (нижний нотоносец) в сочетании с аккордовыми вставками (верхний нотоносец).

Основным мелодическим и ритмическим рисунком аккомпанемента в первой части композиции «Бас-босса» является арпеджио. Нижний звук арпеджио исполняется щипком большого пальца правой руки.

При исполнении арпеджио не снимайте пальцы левой руки со струны после звукоизвлечения, добиваясь, чтобы все звуки арпеджио сливались и образовывали аккорд.

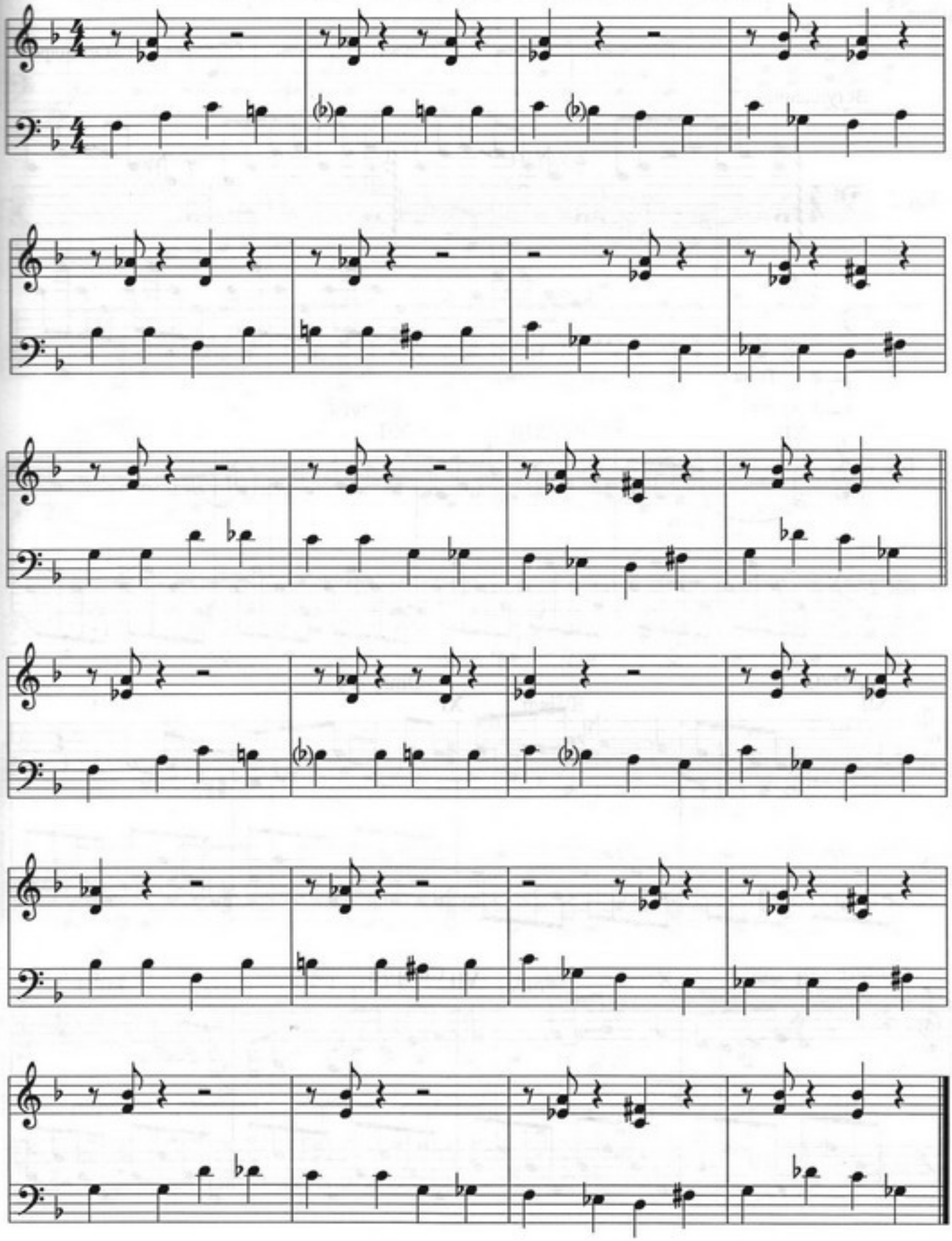
Следующий рисунок аккомпанемента включает в себя перкуссивный элемент – удар согнутыми пальцами правой руки по всем струнам с одновременным их глушением. Пальцы левой руки, как и при игре арпеджио, также не снимаются со струн с тем, чтобы взятые звуки образовывали аккорд.

Наряду с этими нестандартными рисунками аккомпанемента в композиции использован и один из обычных вариантов басового сопровождения босса-новы.

Каждый рисунок аккомпанемента следует тщательно заучить, добиваясь ритмической легкости и упругости.

COMBI BLUES IN F

Ю. Андреев

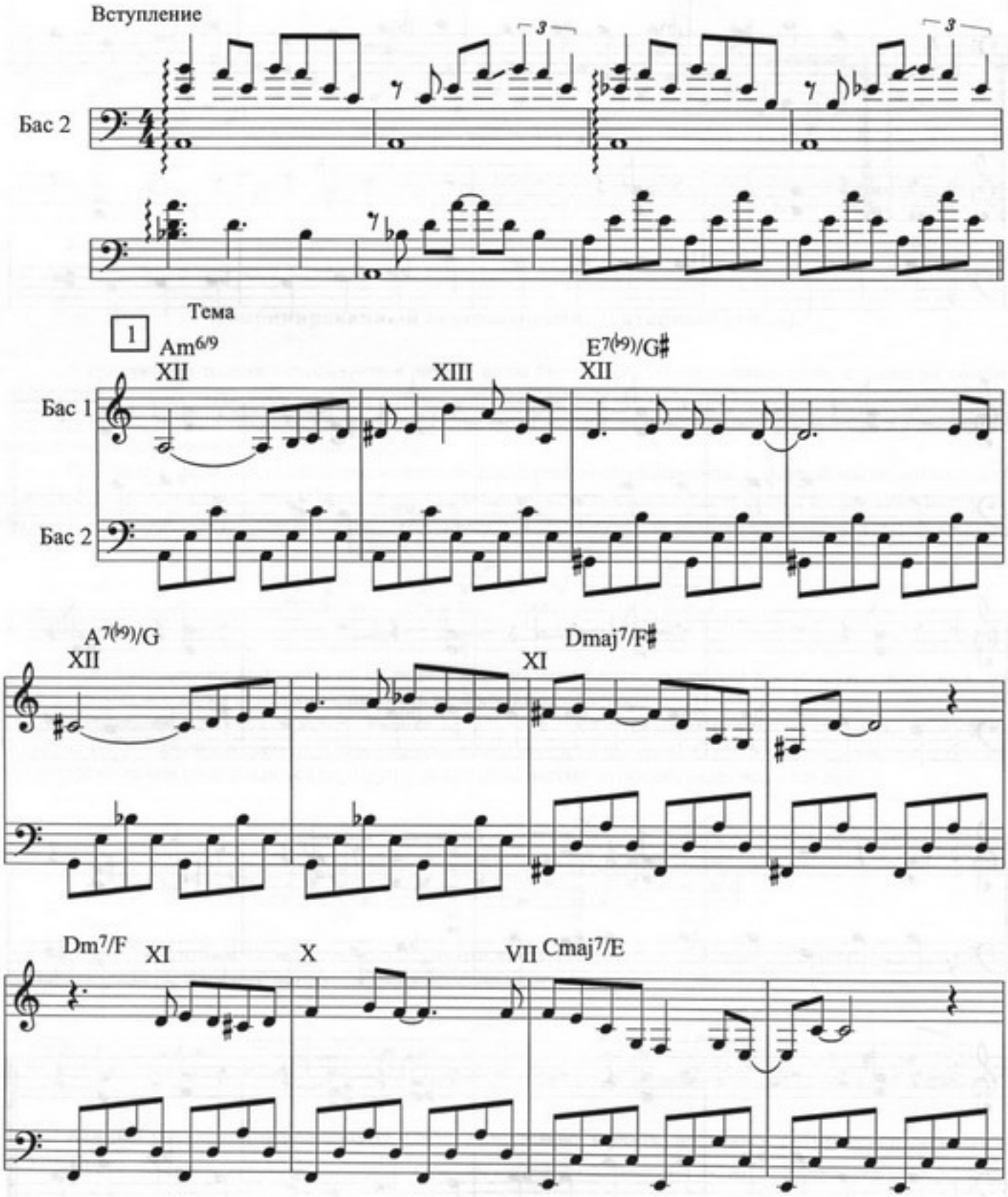


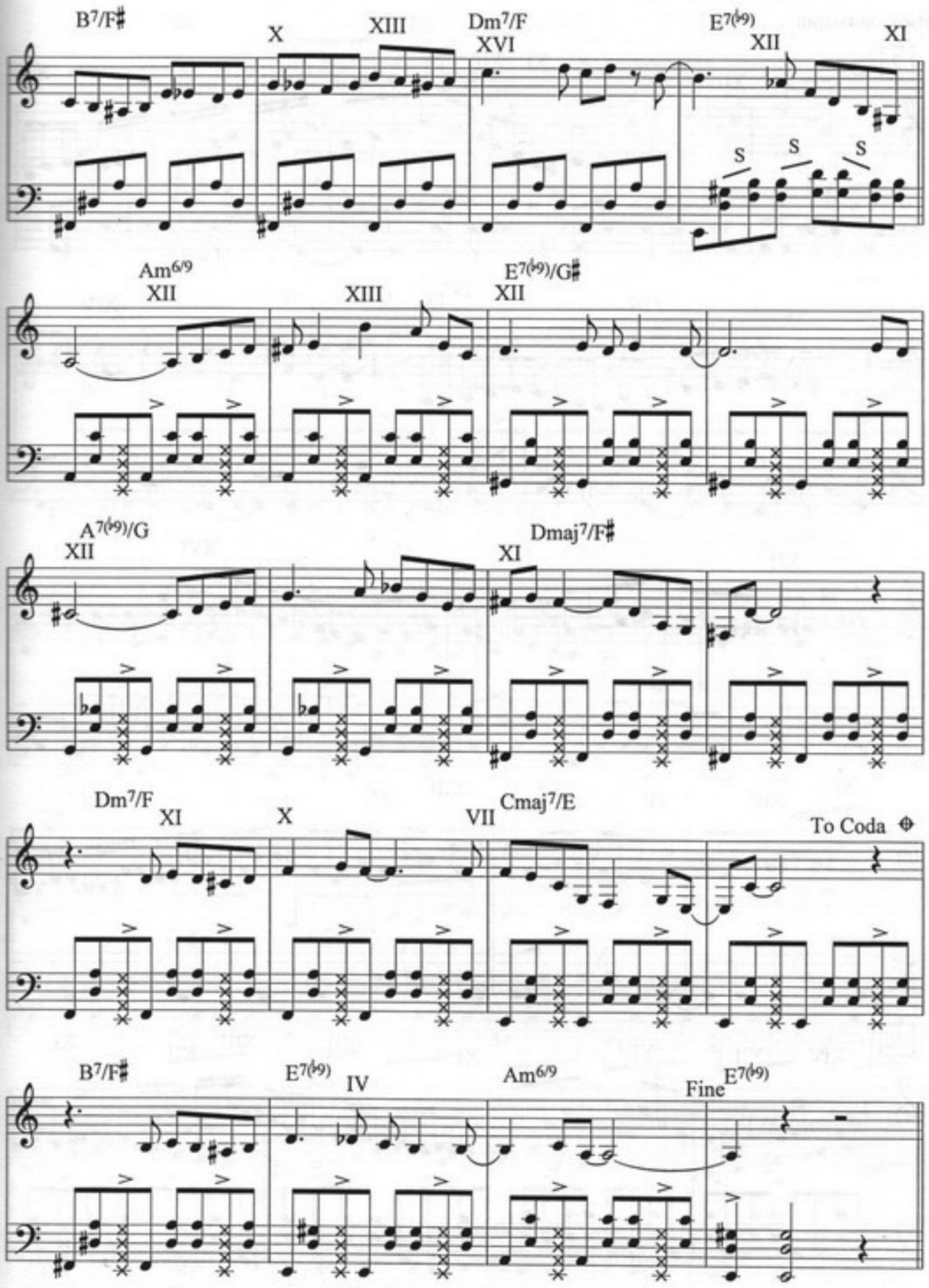
BASS-BOSSA

Переложение для 2-х бас-гитар.

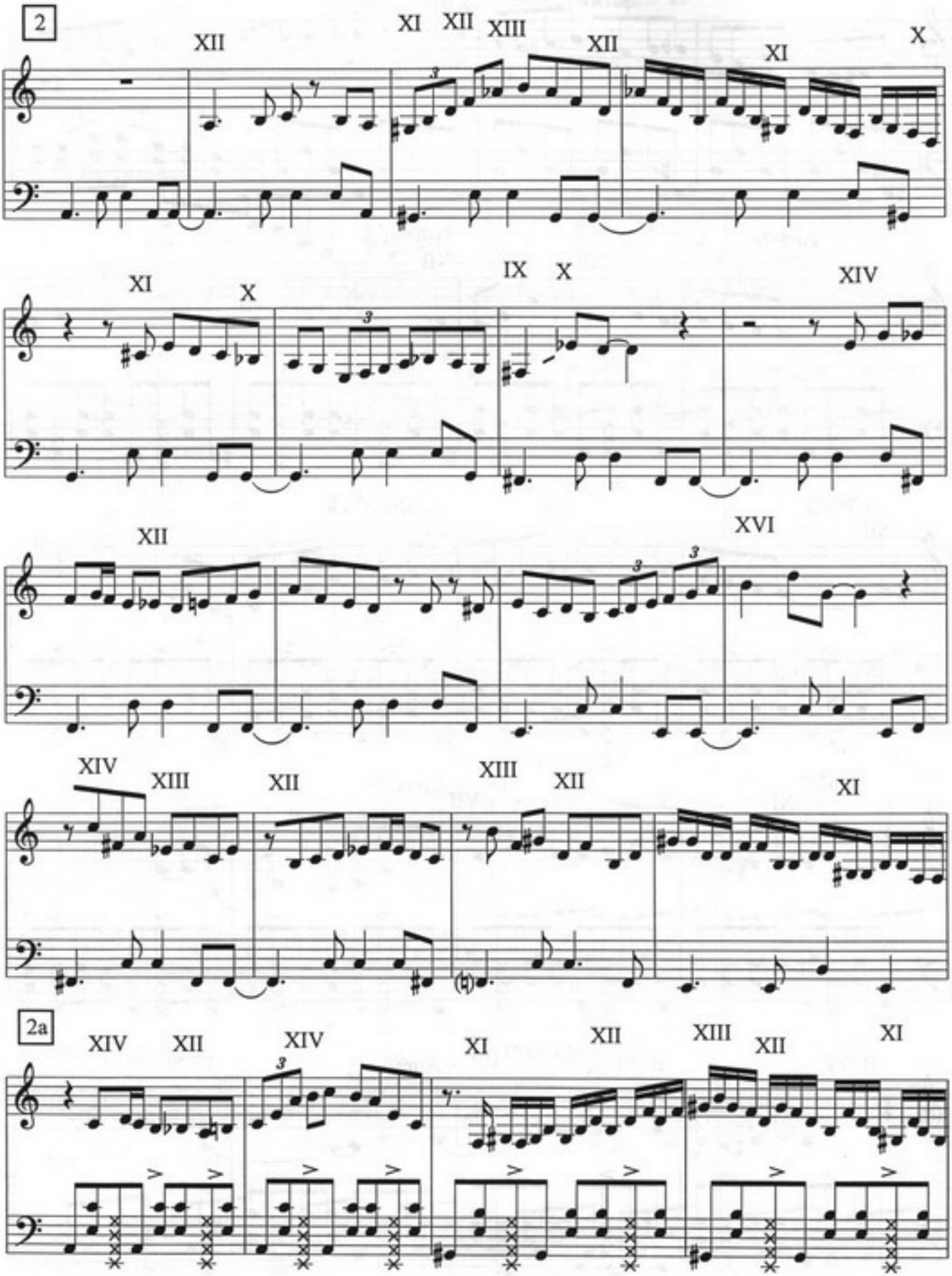
Внимание! В партии аккомпанемента (Бас 2) части 1, 2а, и 3 исполнять октавой выше.

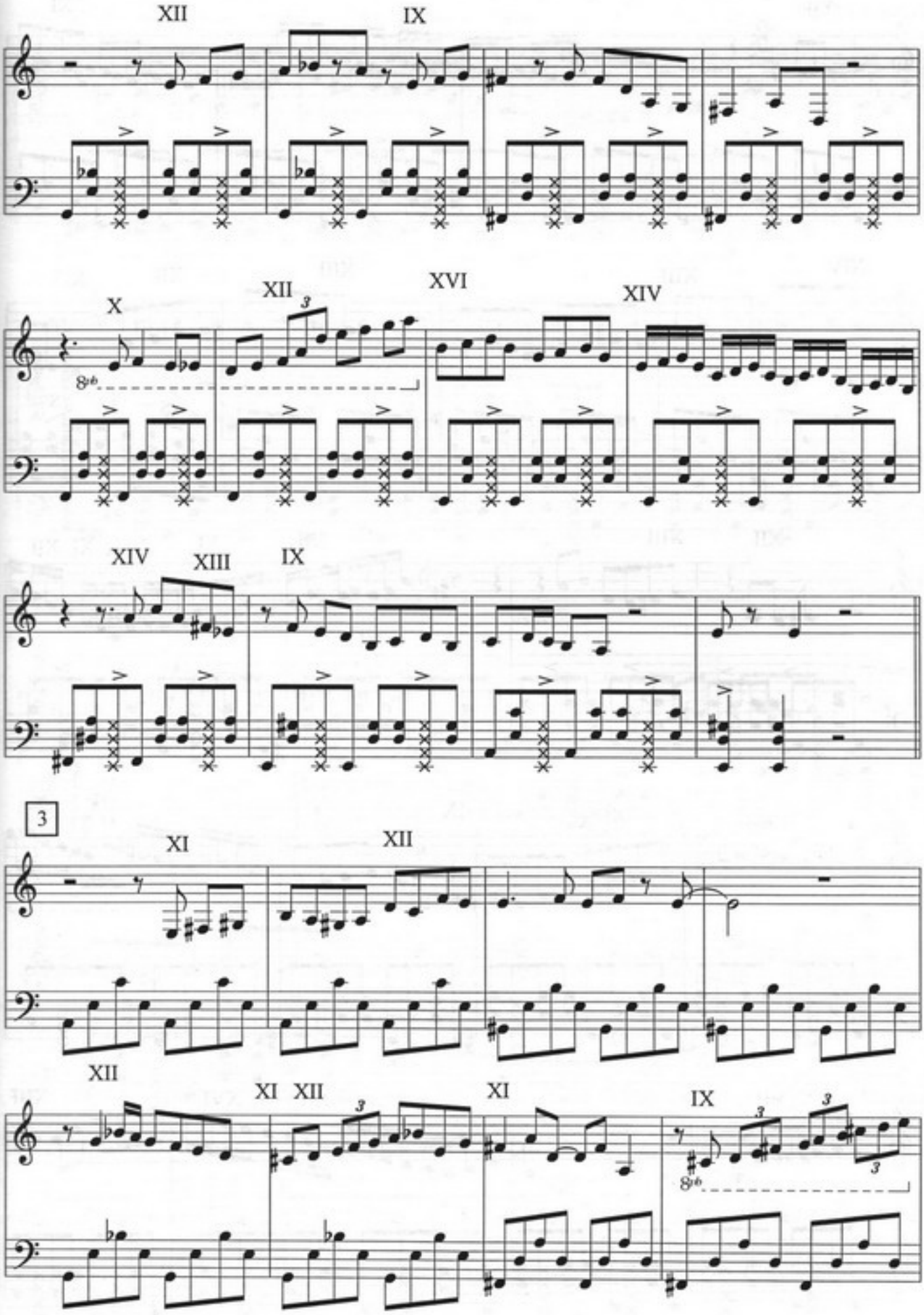
Ю. Андреев

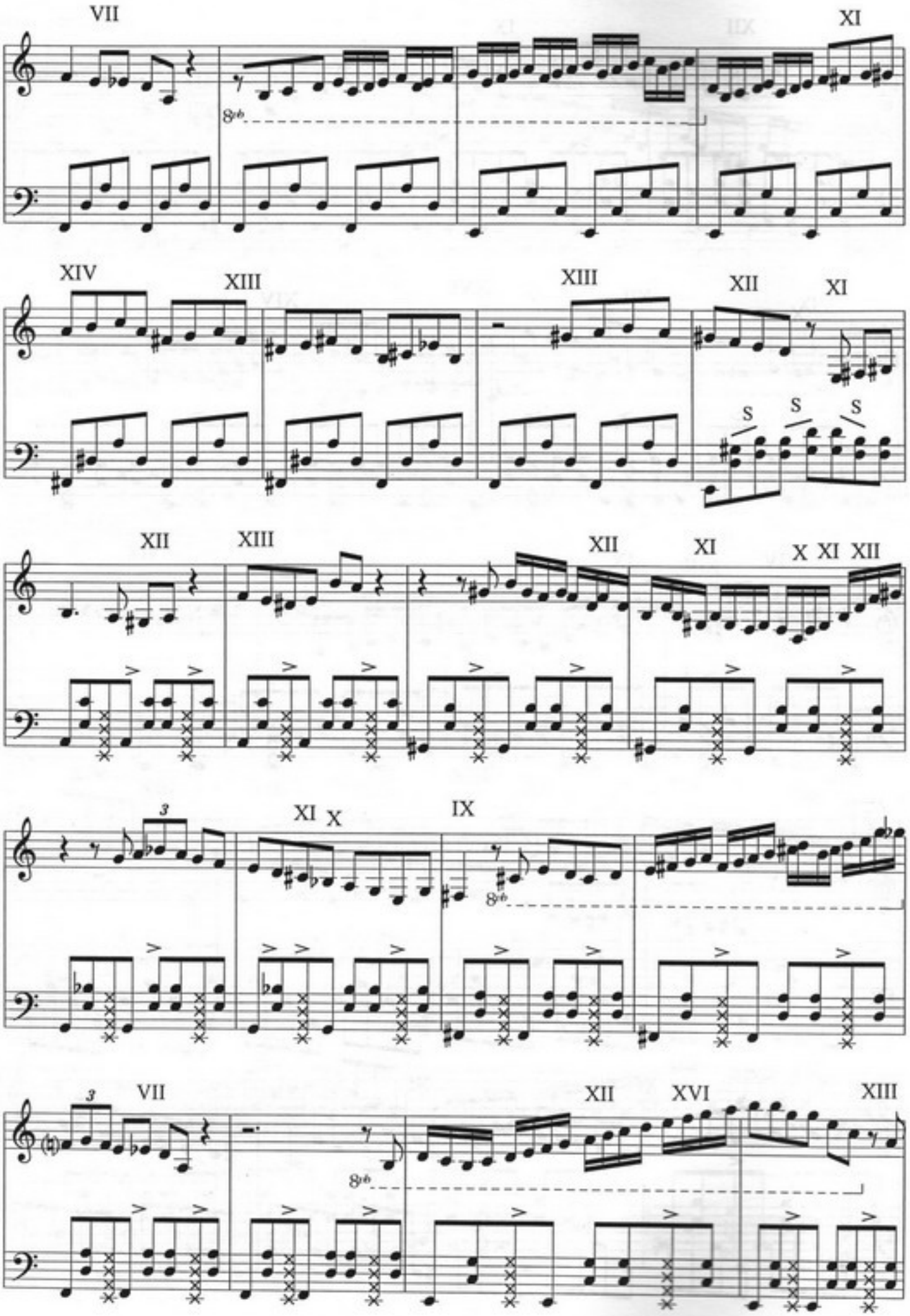


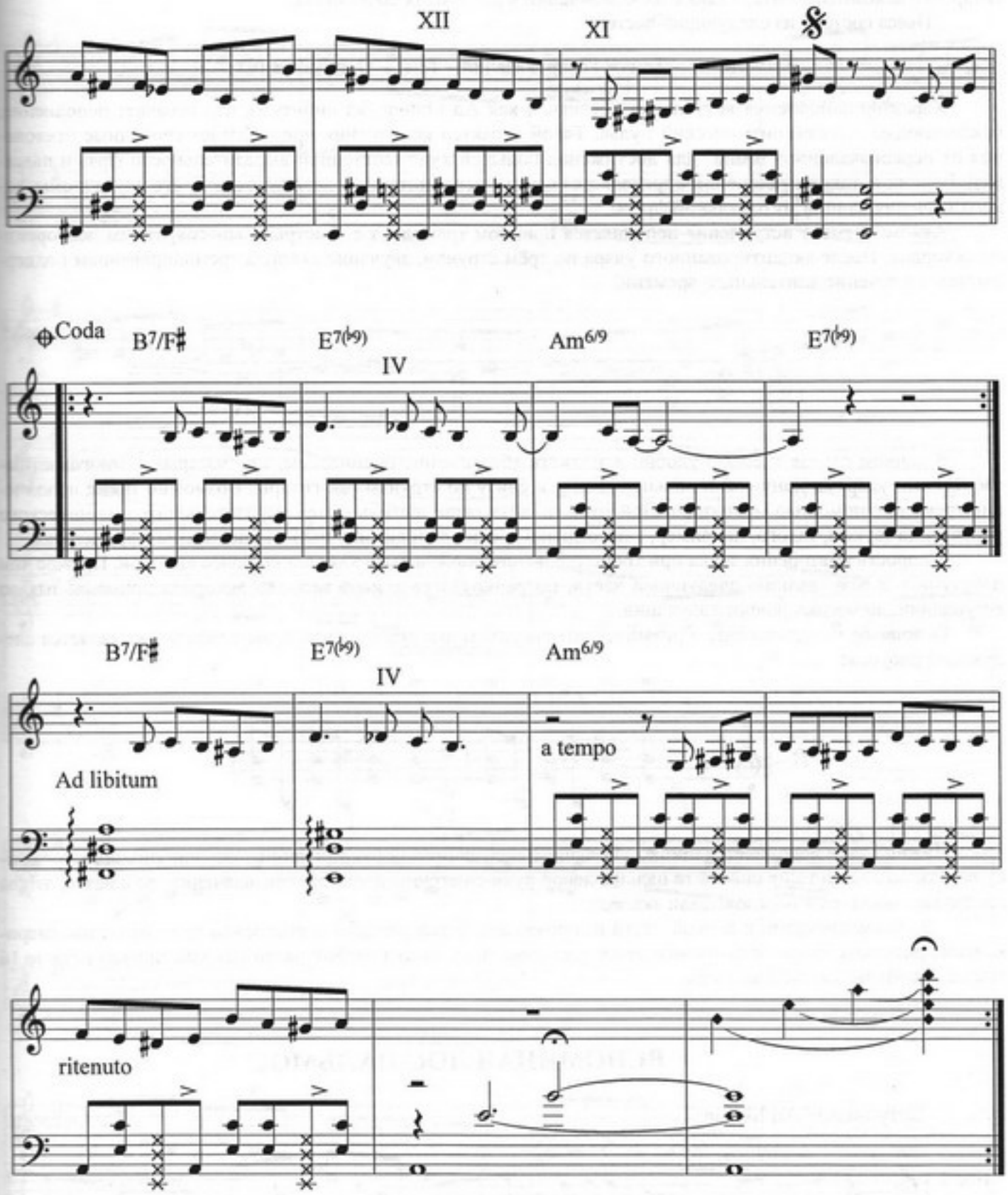

B7/F♯
X
XIII
Dm7/F
XVI
E7(♭9)
XII
XI
S
S
S
Am6/9
XII
XIII
E7(♭9)/G♯
XII
A7(♭9)/G
XII
XI
Dmaj7/F♯
Dm7/F
XI
X
VII
Cmaj7/E
To Coda
B7/F♯
E7(♭9)
IV
Am6/9
Fine
E7(♭9)

Импровизация




XII
IX
X
XII
XVI
XIV
XIV
XIII
IX
3
XI
XII
XII
XI XII
XI
IX


VII
XI
XIV
XIII
XIII
XII
XI
S
S
S
XII
XIII
XII
XI
X
XI
XII
3
XI
X
IX
3
VII
XII
XVI
XIII


XII
XI
Coda
B7/F♯
E7(♭9)
IV
Am6/9
E7(♭9)
B7/F♯
E7(♭9)
IV
Am6/9
Ad libitum
a tempo
ritenuto

В следующей композиции «Вспоминая Лос-Пальмос» также используются различные способы бас-гитарного аккомпанемента, а также их комбинации в различных сочетаниях.

Пьеса состоит из следующих частей:

Вступление – Тема – Импровизация – Тема – Окончание (Coda).

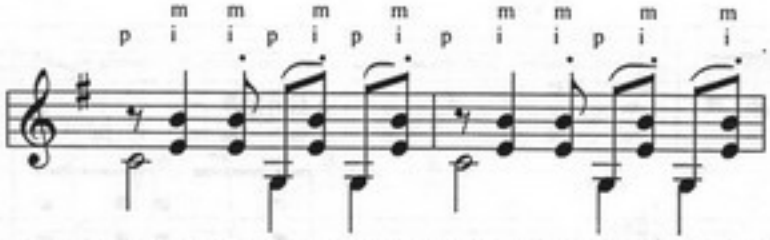
Характер исполнения вступления обозначен как Ad libitum (ад либитум), что означает исполнение, исключающее строгий ритмический пульс. Такой характер исполнения предполагает свободные отклонения от первоначального темпа для достижения большей художественной выразительности фраз и пассажей. Величина таких отклонений определяется самим исполнителем в зависимости от его вкуса и смыслового значения данной музыкальной фразы.

Аккомпанемент вступления исполняется приёмом тремоло, т.е. быстрым, многократным повторением аккордов. После акцентированного удара по трём струнам, звучание аккорда тремолированием поддерживается в течение длительного времени.

В данном случае тремоло удобно исполнять «балалаечным» способом, т.е. быстрыми, многократными лёгкими ударами кончиками пальцев сверху и снизу по струнам бас-гитары. Возможно также исполнение тремоло с помощью медиатора. При тремоло возможно достичь более выразительного динамического управления звуком, такого, например, как создание крещендо и диминуэндо в исполняемых фрагментах.

Скорость повторения звука при тремолировании должна быть как можно более высокой. Прежде чем приступить к разучиванию следующей части, потренируйтесь в игре тремоло аккордов применяемых во вступлении, добиваясь ровного звучания.

Основным мелодическим и ритмическим рисунком аккомпанемента темы композиции является следующий рисунок:



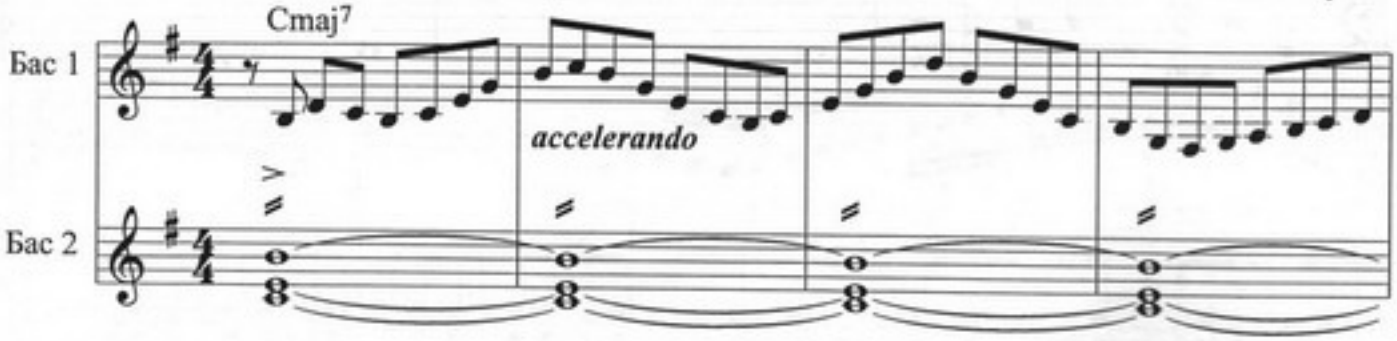
Нижний звук исполняется щипком большого пальца правой руки. При исполнении ритмического рисунка аккомпанемента не снимайте пальцы левой руки со струны после звукоизвлечения, добиваясь, чтобы все звуки сливались и образовывали аккорда.

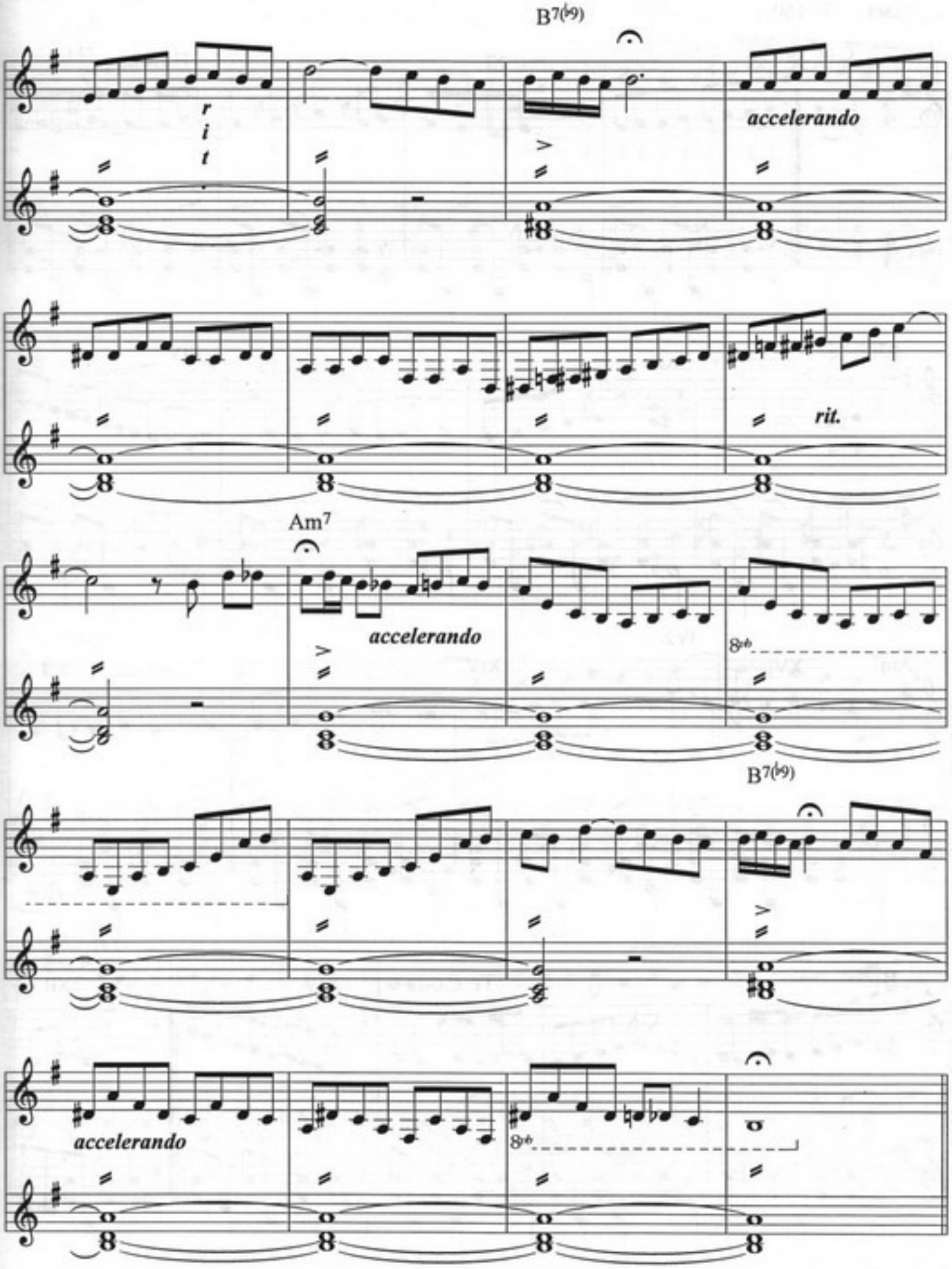
В аккомпанементе к первой части импровизации в композиции использован один из латиноамериканских рисунков басового сопровождения, уже известных нам из первой части Школы, причём первые 16 тактов исполняются октавой выше.

ВСПОМИНАЯ ЛОС-ПАЛЬМОС

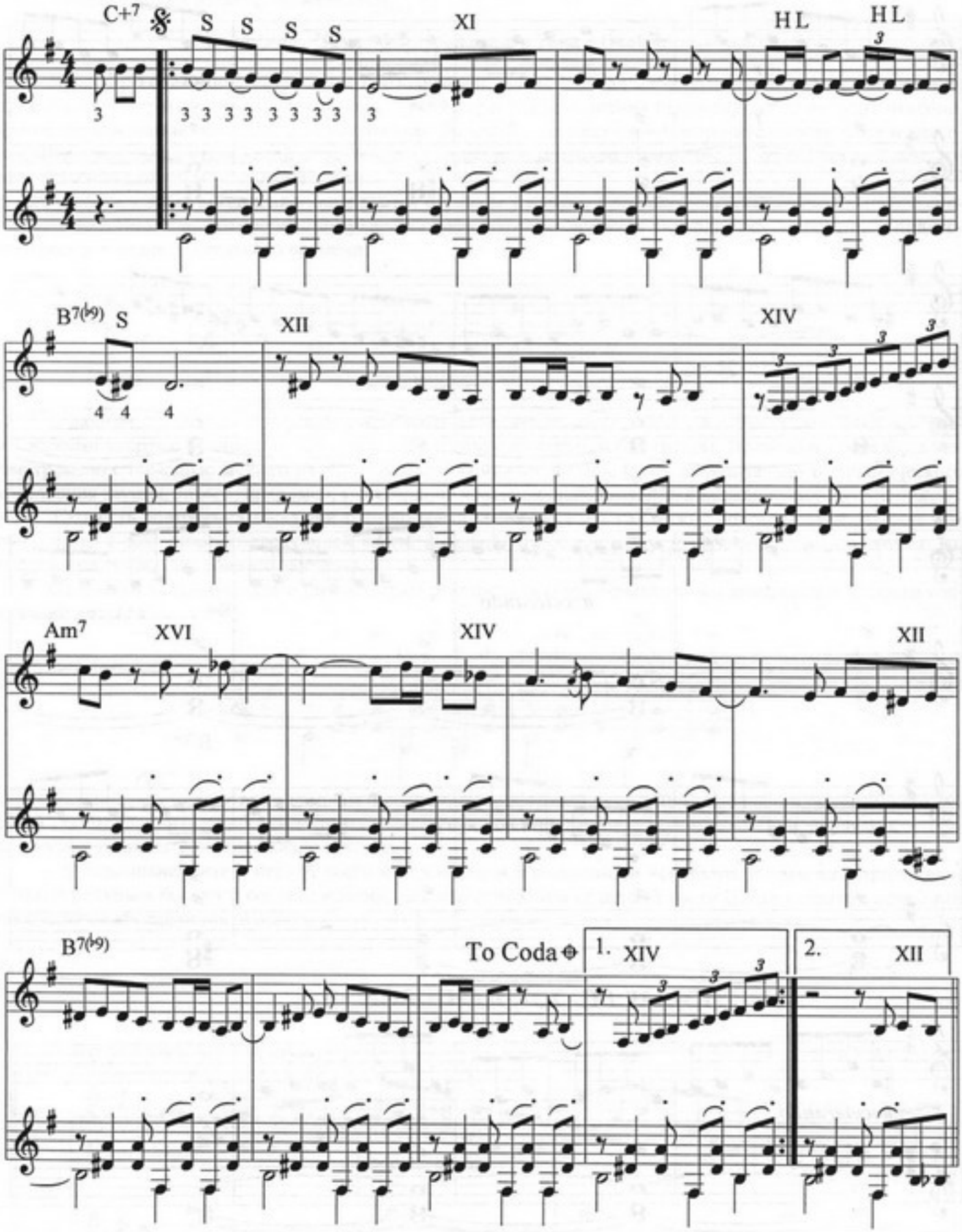
Вступление Ad libitum

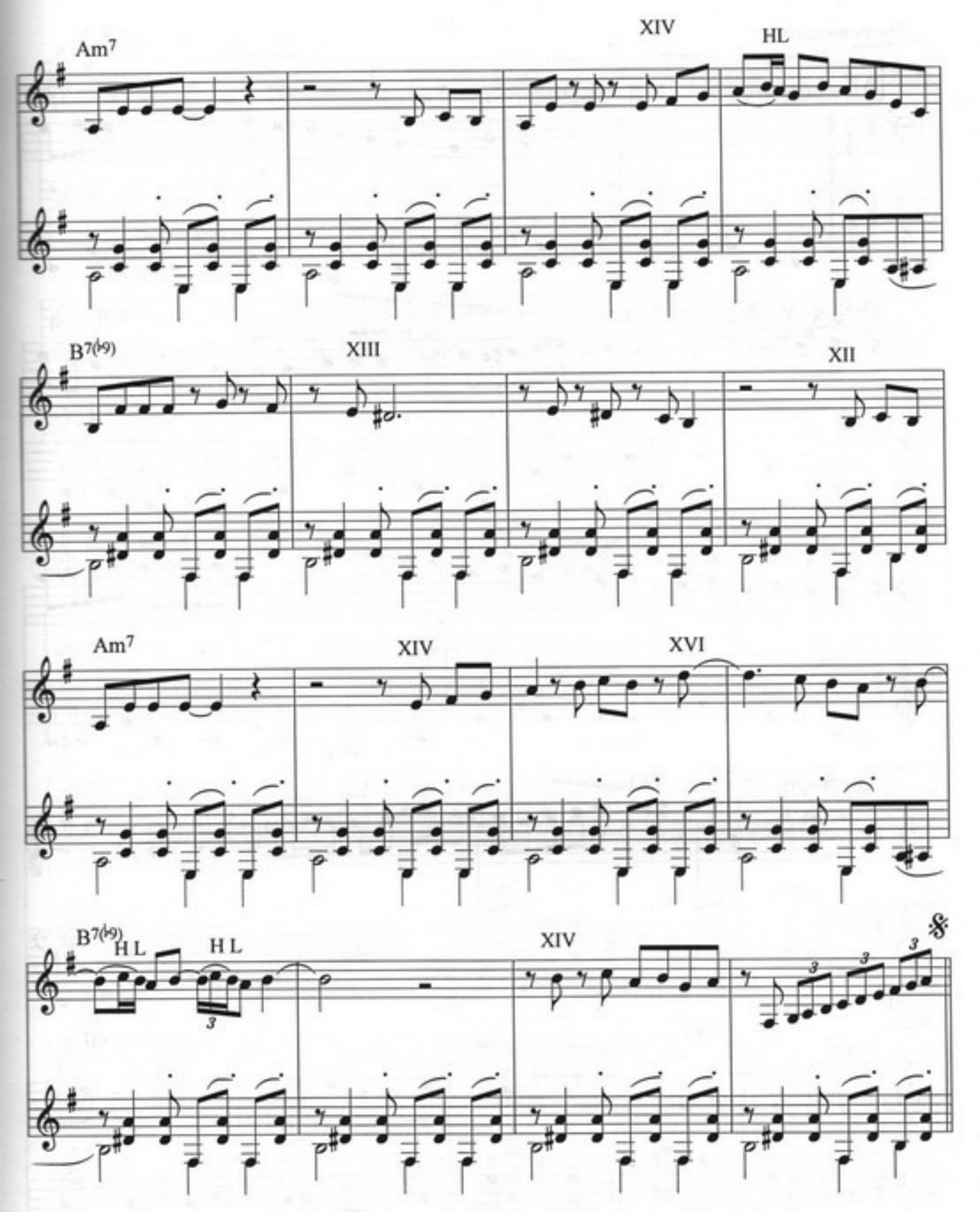
Ю. Андреев

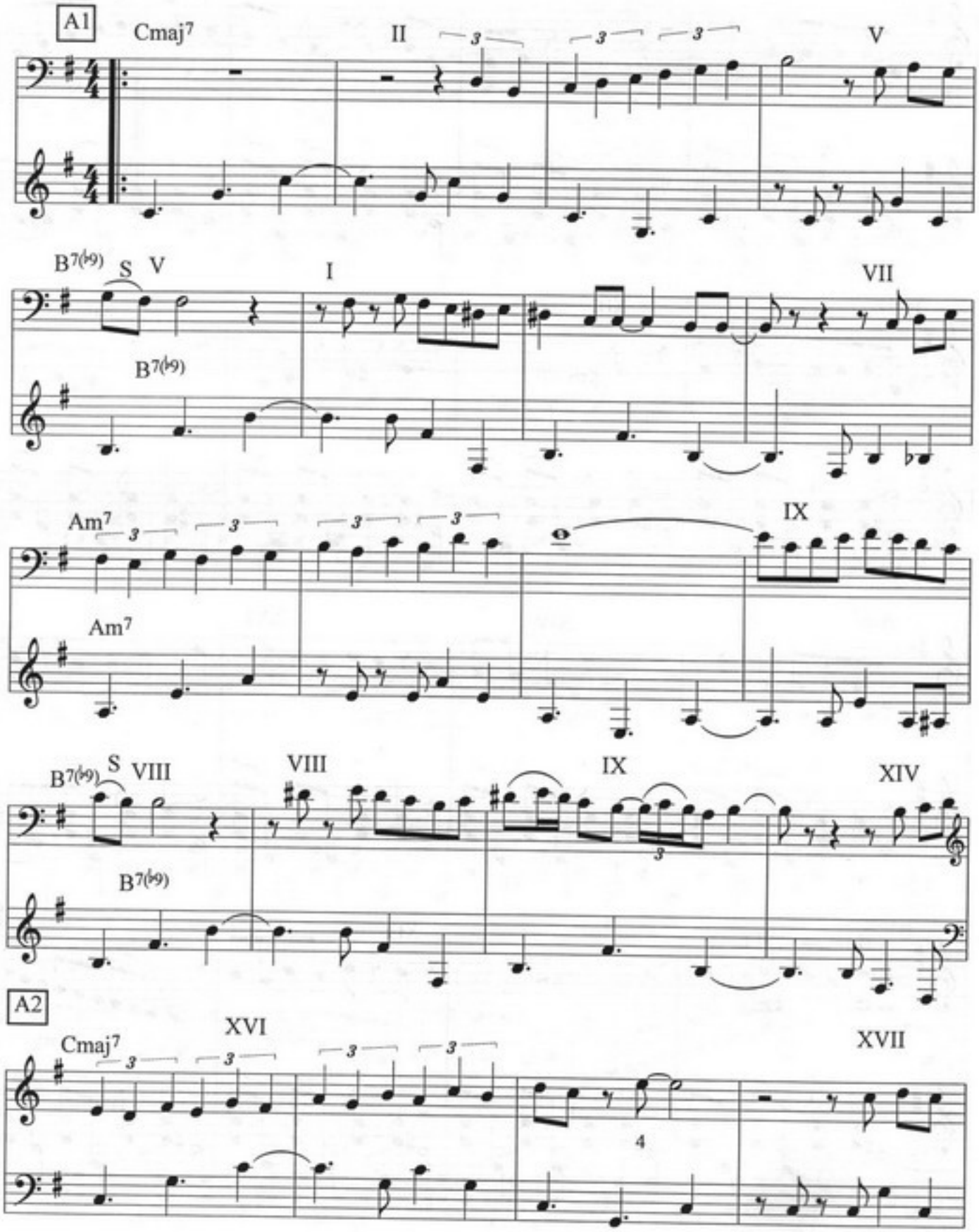


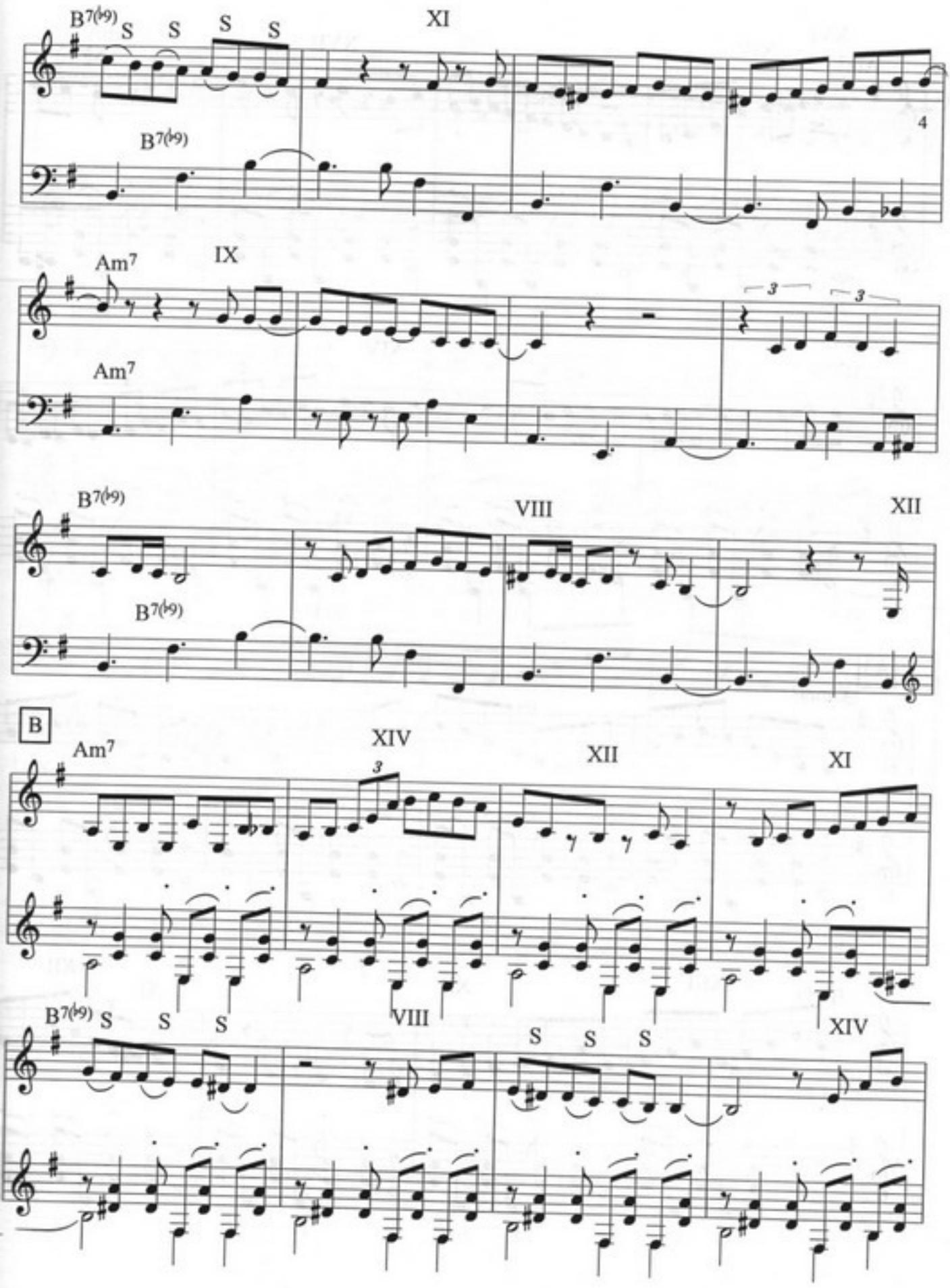

B7(♭9)
rit
accelerando
rit.
Am7
accelerando
8va
B7(♭9)
accelerando
8va

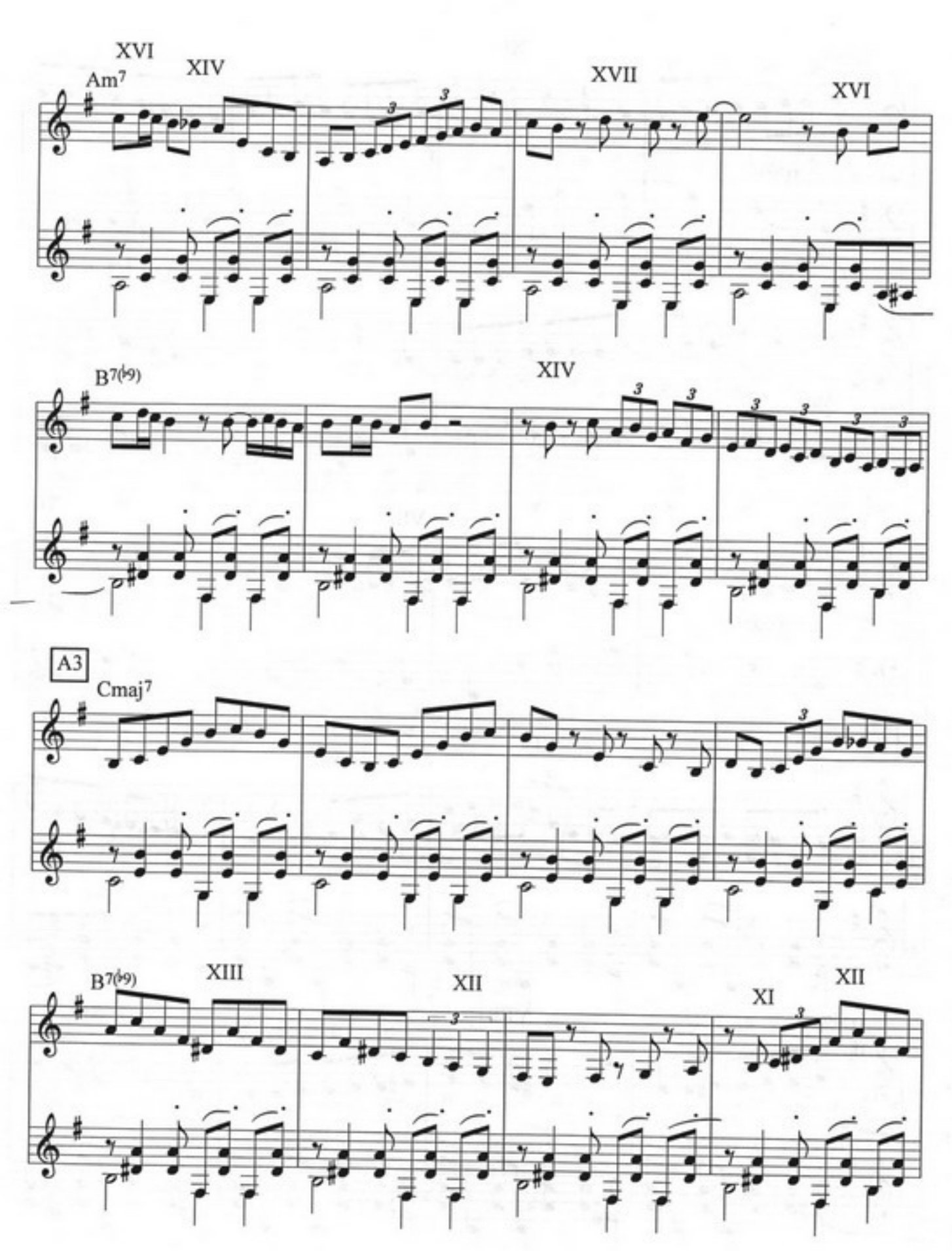
Тема T=160

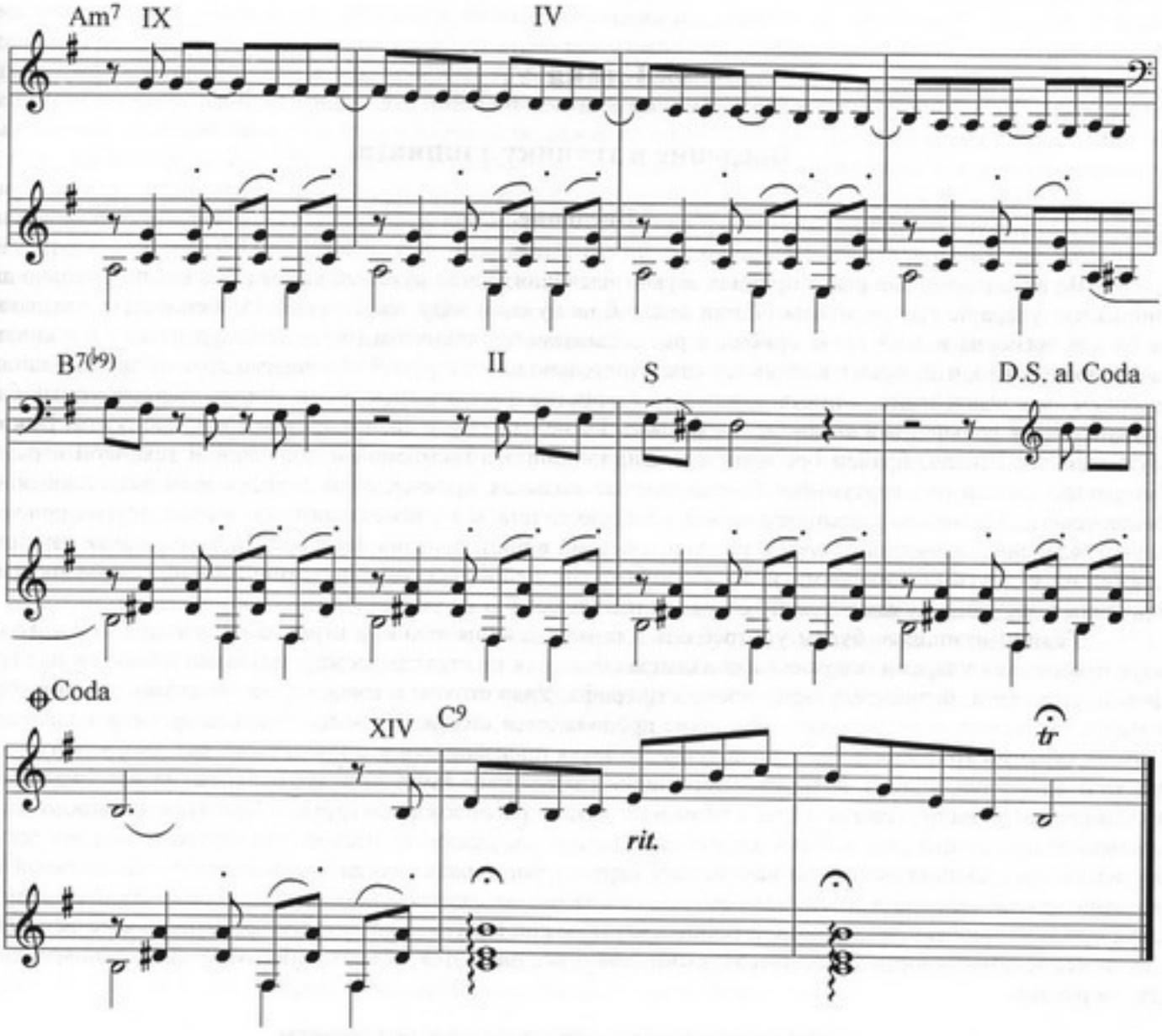

C+7
S S S S
XI
HL
HL
B7(b9)
S
XII
XIV
Am7
XVI
XIV
XII
B7(b9)
To Coda
1. XIV
2. XII


Am7
XIV
HL
B7(b9)
XIII
XII
Am7
XIV
XVI
B7(b9)
H L
H L
XIV


A1
Cmaj7
II
V
B7(♭9)
S
V
I
VII
B7(♭9)
Am7
IX
Am7
B7(♭9)
S
VIII
VIII
IX
XIV
B7(♭9)
A2
Cmaj7
XVI
XVII


B7(♭9)
S S S S
XI
4
B7(♭9)
Am7
IX
3 3
Am7
B7(♭9)
VIII
XII
B7(♭9)
B
Am7
XIV
3
XII
XI
B7(♭9)
S S S
VIII
S S S
XIV


XVI
Am7
XIV
XVII
XVI
B7(♭9)
XIV
A3
Cmaj7
B7(♭9)
XIII
XII
XI
XII


Am7
IX
IV
B7(b9)
II
S
D.S. al Coda
Coda
XIV
C9
rit.
tr

Глава V.

Введение в технику тэппинга.

Введение.

Во всех изученных ранее приёмах звукоизвлечения правая рука использовалась исключительно для щипка или удара по струне, открытой или зажатой на нужном ладу левой рукой. Особенностью предлагаемого для освоения в этой главе приёма игры, называемого тэппингом (tap – лёгко ударять, выстукивать, *англ.*) является то, что звуки извлекаются самостоятельно каждой рукой независимо друг от друга. Тэппинг — приём звукоизвлечения, заимствованный у гитаристов и в настоящее время широко используемый бас-гитаристами в сольной и в ансамблевой музыке. Такие известные бас-гитаристы как Стью Хэмм, Виктор Вутен, Билли Шихан, Брайан Бромберг сделали тэппинг неотъемлемой и популярной техникой игры на бас-гитаре, создав ряд виртуозных многоголосных сольных произведений с эффектным использованием этого приёма. Применение тэппинга может успешно сочетаться с использованием любых других приёмов звукоизвлечения, изученных ранее и не входит с ними в противоречие. Наоборот, использование тэппинга совместно с другими способами игры, дополняет их необыкновенными техническими возможностями, привнося в звучание музыки свежий, современный колорит.

Термин «тэппинг» будем употреблять для обозначения техники игры на бас-гитаре, при которой звук извлекается ударами подушечками пальцев обеих рук по струнам между ладовыми планками над грифом инструмента, перпендикулярно плоскости грифа. Удар струны о гриф, вернее, о ладовую планку бас-гитары, заставляет струну звучать. Звучание продолжается столько времени, сколько времени палец прижимает струну к грифу. Извлечение следующего звука производится ударом другого пальца по другой или по этой же струне, однако, возможно извлечение следующего звука этим же пальцем, на этой же струне путём его сдёргивания (срыва) пальца перпендикулярно расположению струны. При этом возможно одновременное извлечение двух и более звуков одновременным ударом по нескольким струнам, поэтому техника исполнение тэппингом иногда напоминает игру на фортепиано, когда басовая партия, аккордовый аккомпанемент и мелодия в их одновременном сочетании создаются одним музыкантом — бас-гитаристом. Звук при использовании тэппинговой техники игры можно получить достаточно громкий и качественный, а технические возможности исполнителя значительно расширяются за счёт звукоизвлечения одновременно двумя руками.

Рис. 5-1. Положение инструмента при игре тэппингом.

Техника тэппинга может исполняться на любом ладовом и даже безладовом инструменте. Однако несколько советов помогут вам облегчить процесс обучения и применения тэппинга. Во-первых, для успешного применения техники тэппинга желательно как можно более низкое положение струн по отношению к грифу. Отстройте положение грифа на гитаре и расположение струн таким образом, чтобы свести к минимуму их расстояние до грифа. Это позволит свести к минимуму усилия, требуемые для контакта струны с ладовой планкой (или с грифом в случае с безладовым инструментом). В то же время следует следить за тем, чтобы струны не дребезжали и не издавали посторонних призвуков при игре. Это может произойти при слишком низком положении струн по отношению к грифу, когда струны, при колебаниях после звукоизвлечения, начинают задевать соседние ладовые планки. (Если вы не имеете соответствующего опыта по регулировке грифа, лучше обратиться за помощью к гитарным мастерам). Для получения сильного электрического сигнала, положение звукоснимателей на инструменте должно быть отрегулировано таким образом, чтобы расстояние от них до струн было минимальным. Для глушения ненужной вибрации струн и исключения нежелательных пассивных шумов на неиспользуемых струнах, некоторые бас-гитаристы (Стю Хэмм, Виктор Вутен), помимо обычных способов глушения, применяют на нижних ладах, у головки грифа, резинку или эластичную махровую повязку, обычно используемую для крепления волос. В тех композициях, где она не требуется, или необходима игра на нижних ладах, резинка сдвигается за пределы рабочей части грифа, в сторону колков, где она и остаётся, пока не потребуется вновь. На начальном этапе лучше всего использовать комплекты струн с минимальной толщиной. После того, как вы освоите технику звукоизвлечения, можно будет увеличить толщину струн, что придаст гитаре более насыщенное звучание. Наиболее яркую насыщенную окраску звука имеют струны с круглой навивкой из нержавеющей стали, хотя возможно применение и других типов струн в зависимости от вкуса исполнителя.

Следует также обратить внимание на положение бас гитары при игре тэппингом. Одно из наиболее рациональных расположений инструмента по отношению к корпусу музыканта можно наблюдать у Стю Хэмма, у которого гриф бас-гитары расположен почти параллельно полу, а сам корпус бас-гитары находится достаточно высоко — выше пояса, при этом гитара сдвинута чуть влево. Это позволяет держать под обзором и контролировать положение как правой, так и левой руки одновременно.

Перед тем как приступить к постановке рук, необходимо привести бас-гитару к такому положению, при котором инструмент находится в устойчивом равновесии, т.е. в положении, при котором гриф и корпус не перевешивают друг друга. В противном случае, вместо того, чтобы сосредоточиться на исполнении своей партии, вам придётся постоянно удерживать гитару руками. Постарайтесь также отрегулировать длину ремня таким образом, чтобы обе руки располагались на грифе без сильных изгибов кистевых суставов. Если ремень имеет большую длину, то, возникающее вследствие этого низкое положение инструмента, вызовет неудобства при игре левой рукой. Если же бас-гитара расположена высоко (при небольшой длине ремня), то это создаёт сложность для работы правой руки. Регулировкой длины ремня подберите такое положение инструмента, при котором игра обеими руками была бы наиболее удобна.

Постановка рук. Вводные упражнения.

Для учащихся, освоивших приёмы гитарного легато (хаммеры и пулы), тэппинг левой рукой в основном не содержит ничего нового, за исключением незначительных отличий, и представляет собой комбинацию всех трёх способов звукоизвлечения, подробно изученных нами в соответствующем разделе главы I данного пособия. Если же вам незнакомы эти приёмы, я рекомендую подождать с работой над тэппингом, а сначала освоить хаммеры и пулы, используя упражнения 1-1 — 1-12 главы I, и лишь затем приступать к изучению двуручного тэппинга.

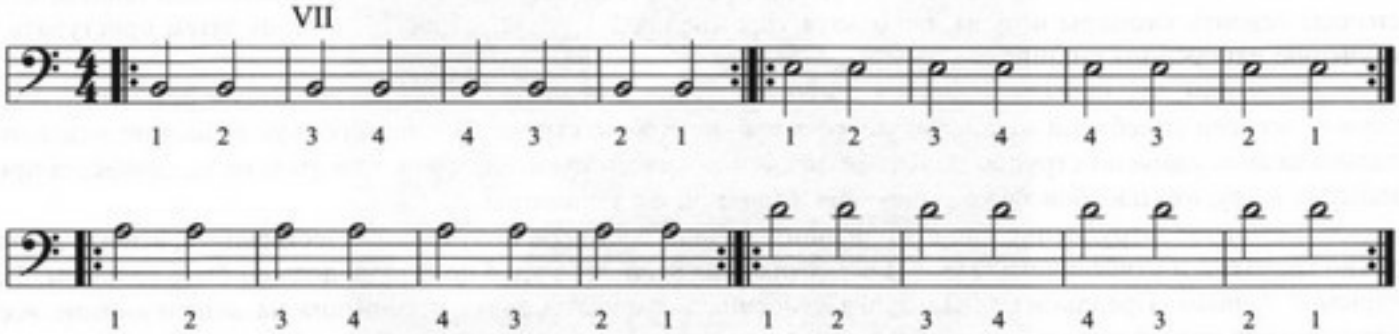
Напомним, что при исполнении хаммеров и пулов звук чаще всего производится в результате остаточной энергии колебаний от предыдущего звука, на той же струне. В тэппинге звук возникает исключительно за счет удара по струнам пальцами левой или правой руки. Конечно, при этом не исключается применение и других способов звукоизвлечения в сочетании с тэппингом.

Основное затруднение при исполнении тэппинга состоит в получении качественного, ясного, достаточно громкого и отчётливого звука. Для достижения этой цели удар по струне должен быть сильным, быстрым и точным. Предлагаемая методика освоения техники тэппинга рассчитана на использование всех пяти пальцев правой руки и четырёх пальцев левой.

Рис. 5-2. Постановка рук при двуручном тэппинге.

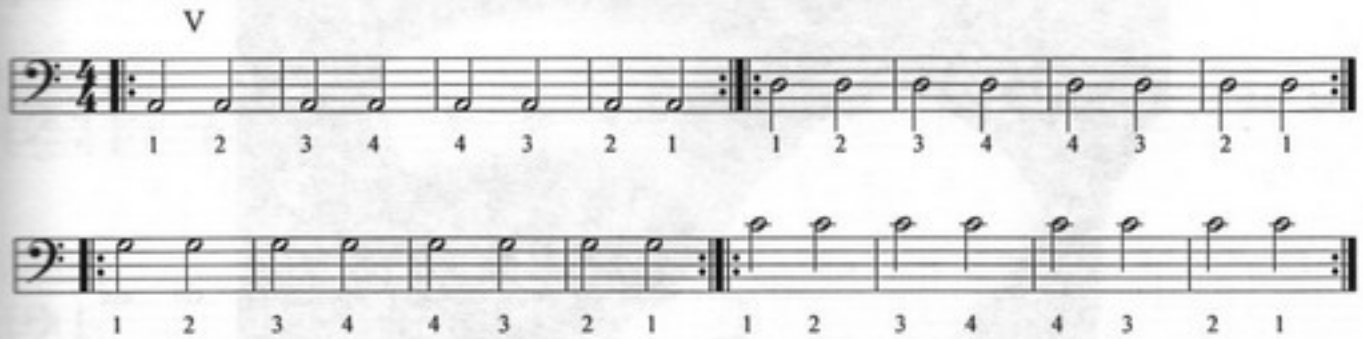
Ниже приводятся упражнения на отработку таких ударов. При исполнении упражнений пользуйтесь указанной аппликатурой. Напомним обозначения пальцев правой руки: большой палец — t (чтобы отличить способы применения большого пальца правой руки в тэппинге и в слэпе, в тэппинге будем применять прописную букву t; в слэпе, как известно, применяется заглавная буква T), указательный — i, средний — m, безымянный — a, мизинец — c. Пальцы левой руки обозначаются как обычно: указательный — 1, средний — 2, безымянный — 3, мизинец — 4. Для обозначения звуков, исполняемых тэппингом, иногда используется знак «+». Для того чтобы сбалансировать звучание струн при игре разными пальцами и отработать силу удара рекомендуется следующее упражнение:

5-1. Упражнение (тэппинг левой рукой). Все звуки извлекаются ударами подушечками пальцев левой руки на седьмом ладу. Чтобы сила ударов была достаточной для получения громкого звука, замах пальцев должен быть больше, чем при исполнении обычных хаммеров. Большой палец занимает стандартную позицию на задней поверхности грифа между указательным и средним пальцем, как и при обычном звукоизвлечении. Для наилучшего звучания удар по струне производите непосредственно за ладовой планкой (на ладовых инструментах). Кроме тэппируемой ноты не должно быть никаких посторонних шумов и призвуков: остальные струны по возможности должны быть приглушены. Старайтесь играть легато, выдерживая указанное в нотах значение длительности строго до самого конца. Добивайтесь одинаковой громкости звуков при исполнении разными пальцами и на разных струнах.

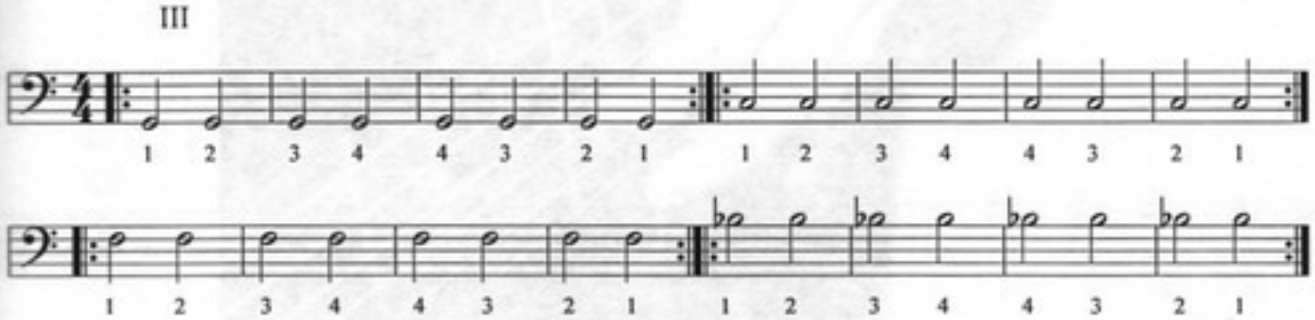


После получения удовлетворительных результатов повторите упражнение в разных позициях.

5-2. Упражнение (тэппинг левой рукой).



5-3. Упражнение (тэппинг левой рукой).



Если вы никогда ранее не использовали подобного рода технику звукоизвлечения, не надо слишком усердствовать — на первых порах у вас на пальцах может легко появиться мозоль. Постепенно, в результате постоянных упражнений, у вас кожа в месте удара огрубеет, и вы сможете заниматься сколько угодно, а сейчас, почувствовав покалывание и раздражение на пальце на месте удара, лучше прервите эти упражнения и займитесь другими.

Техника звукоизвлечения при тэппинге одинакова как для левой, так и для правой руки. Однако, в отличие от развитой и более подготовленной (в данном способе звукоизвлечения) левой руки, правой руке приходиться осваивать совершенно новые для себя технические принципы, которые существенно отличаются от её обычной функции. Поэтому, упражнения, которые легко проигрывались левой рукой, могут представлять значительные трудности для исполнения правой рукой. В связи с этим, разучиванию примеров и упражнений правой рукой следует уделять гораздо больше внимания и времени, что поможет в дальнейшем уровнять возможности обеих рук.

Для бас-гитаристов, уверенно использующих хаммеры и пулы в своей игровой практике, предыдущие упражнения, как правило, не представляют сложности, а основную сложность при игре тэппингом представляет техника звукоизвлечения правой рукой. Чтобы добиться качественного звучания при тэппинге правой рукой, прежде всего, требуется определить удобный для себя способ опоры правой руки. Чаще всего для этого большой палец правой руки помещается на верхнее ребро грифа, а остальные пальцы находятся над грифом параллельно струнам в положении удобном для удара. При этом следите за тем, чтобы большой палец не касался крайней струны и не заглушал её (для четырёхструнных бас-гитар это струна *ми*). В некоторых случаях возможно применение большого пальца для звукоизвлечения. Тогда правая рука находится в свободном положении, без опоры. Этот приём будет изучен нами позже.

5-4. Упражнение (тэппинг правой рукой). Не отпускайте палец после удара, стараясь полностью выдержать указанную длительность. Отдельно отработайте удар мизинцем, который до сих пор не использовался нами ни в одном из способов звукоизвлечения, и поэтому является из всех пальцев самым «неуклюжим». После получения удовлетворительных результатов повторите упражнение в разных позициях.

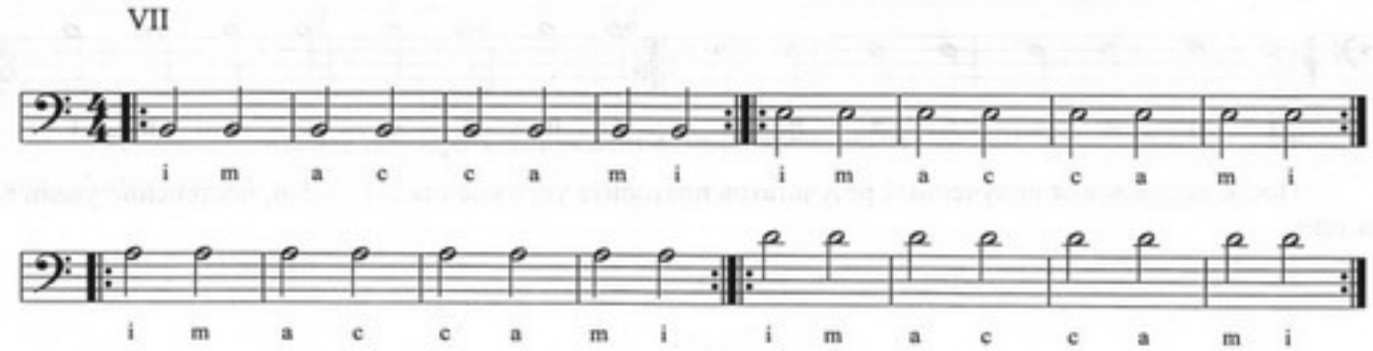
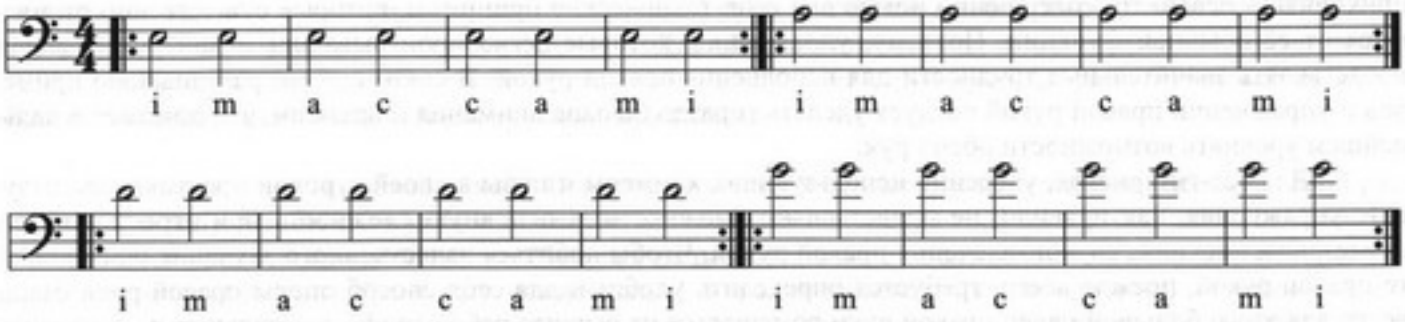


Рис. 5-3. Положение большого пальца правой руки при двуручном тэппинге.

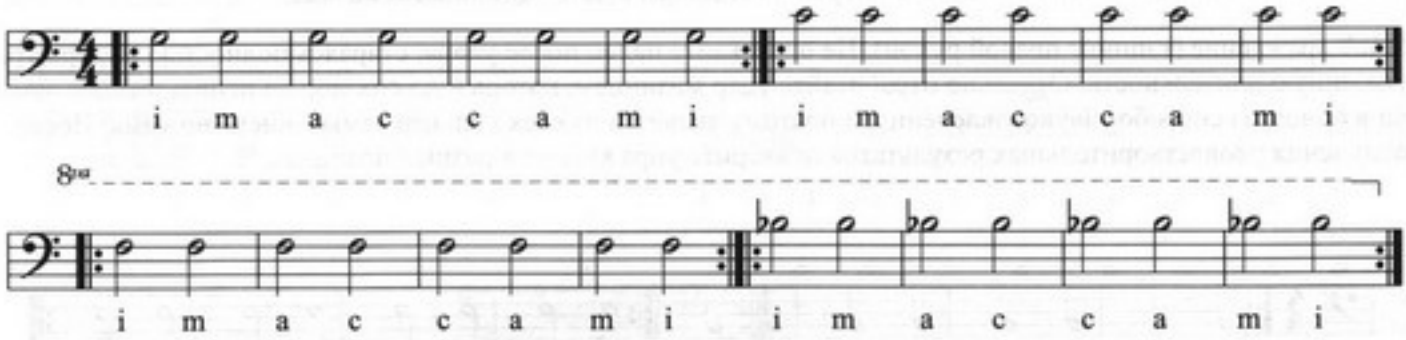
5-5. Упражнение (тэппинг правой рукой).

XII



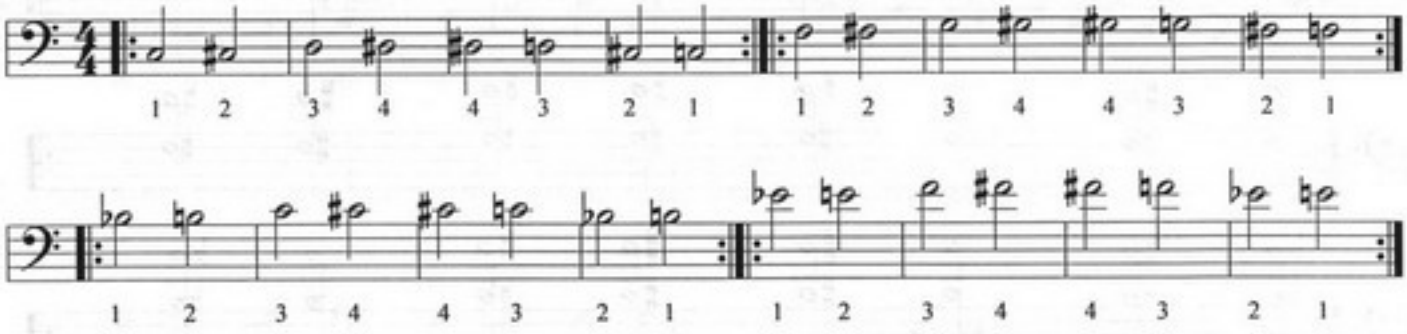
5-6. Упражнение (тэппинг правой рукой).

XV

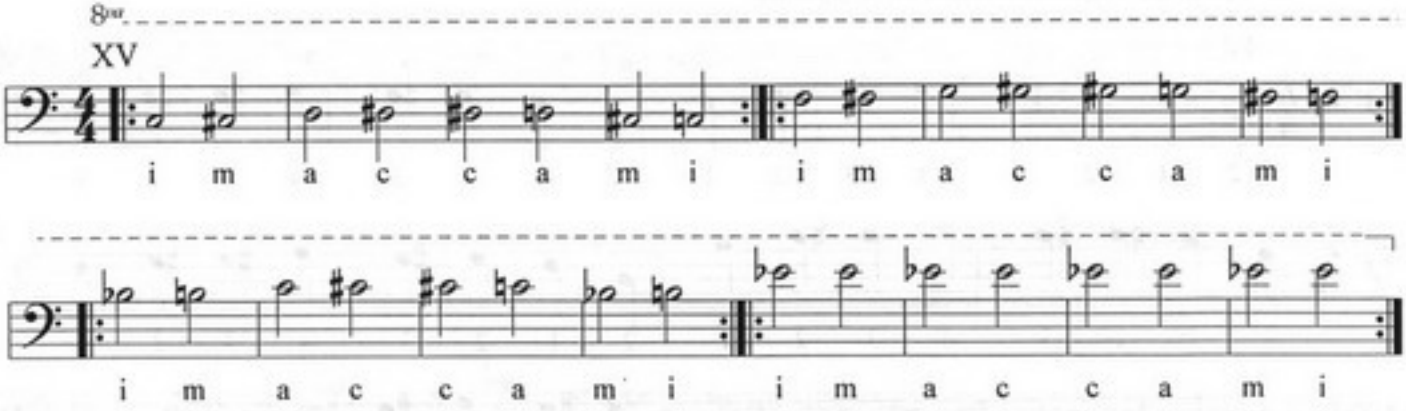


После закрепления полученных результатов повторите упражнения 5-1 — 5-6, постепенно увеличивая темп.

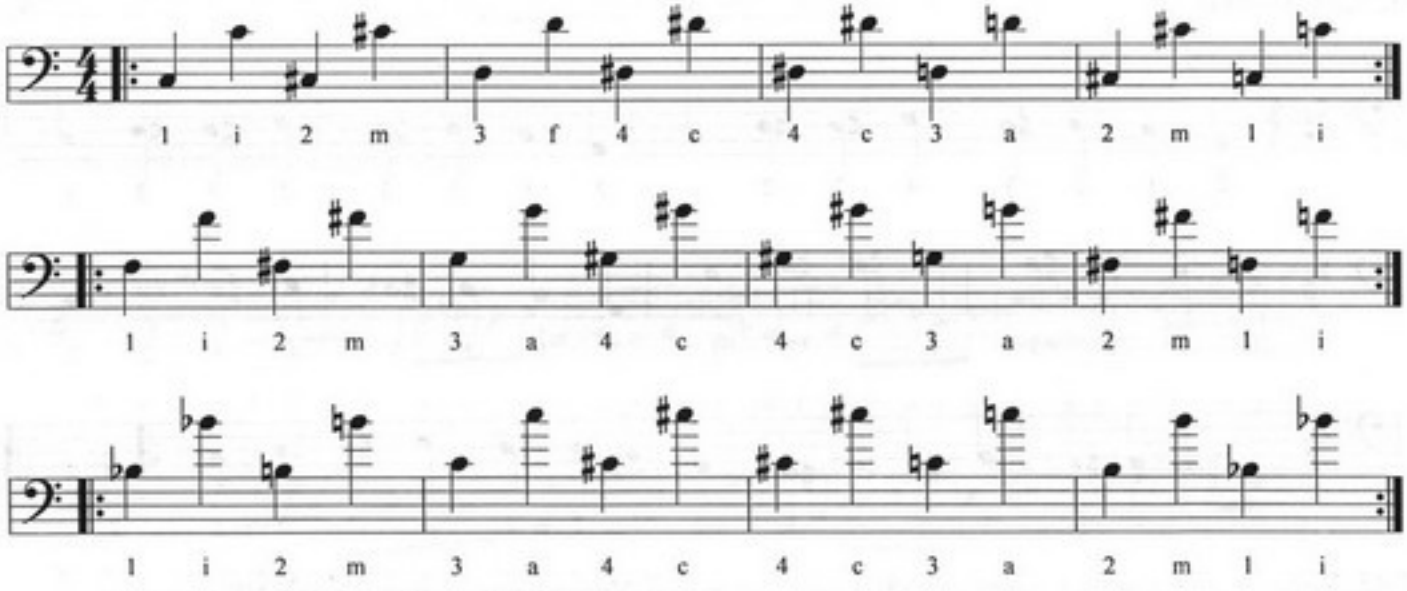
5-7. Упражнение (тэппинг левой рукой). При исполнении упражнений 5-7 — 5-9 следите за балансом громкости извлекаемых звуков. Упражнение исполняется в VIII позиции.



5-8. Упражнение (тэппинг правой рукой). Упражнение исполняется в XV позиции.

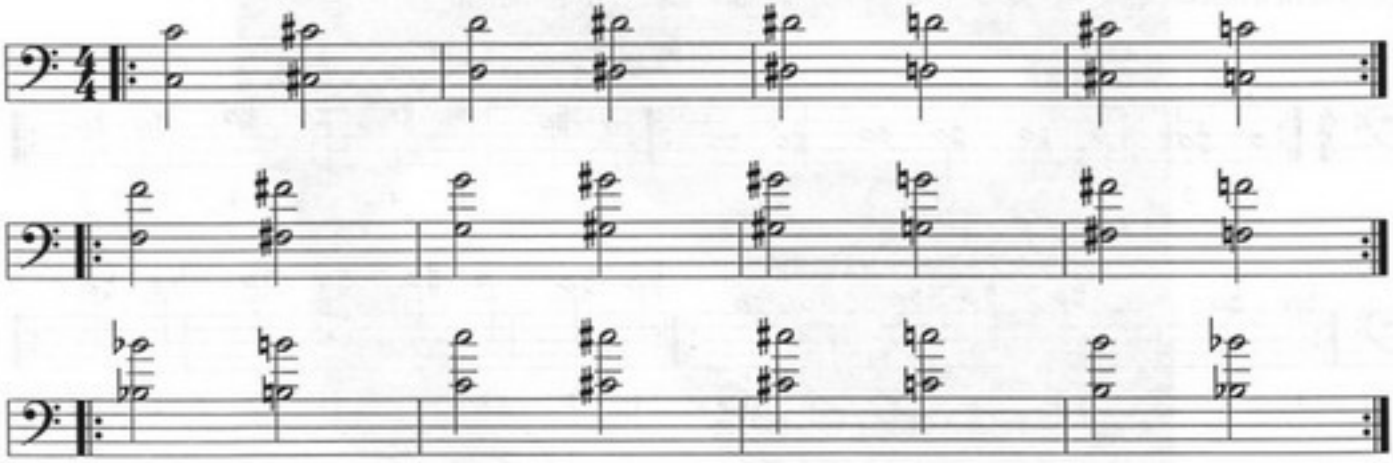


5-9. Упражнение. Тэппинг с чередованием левой и правой рук. При исполнении упражнений 5-7 — 5-9 следите за балансом громкости извлекаемых звуков.

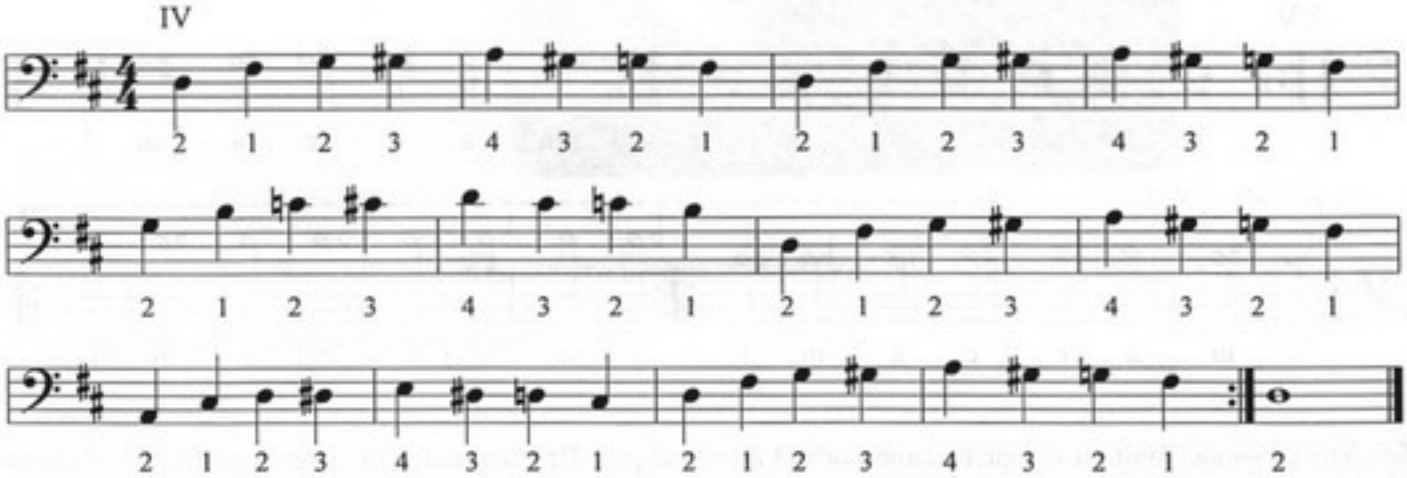


Теперь попробуйте проиграть упражнение с одновременным исполнением верхнего и нижнего звуков обеими руками.

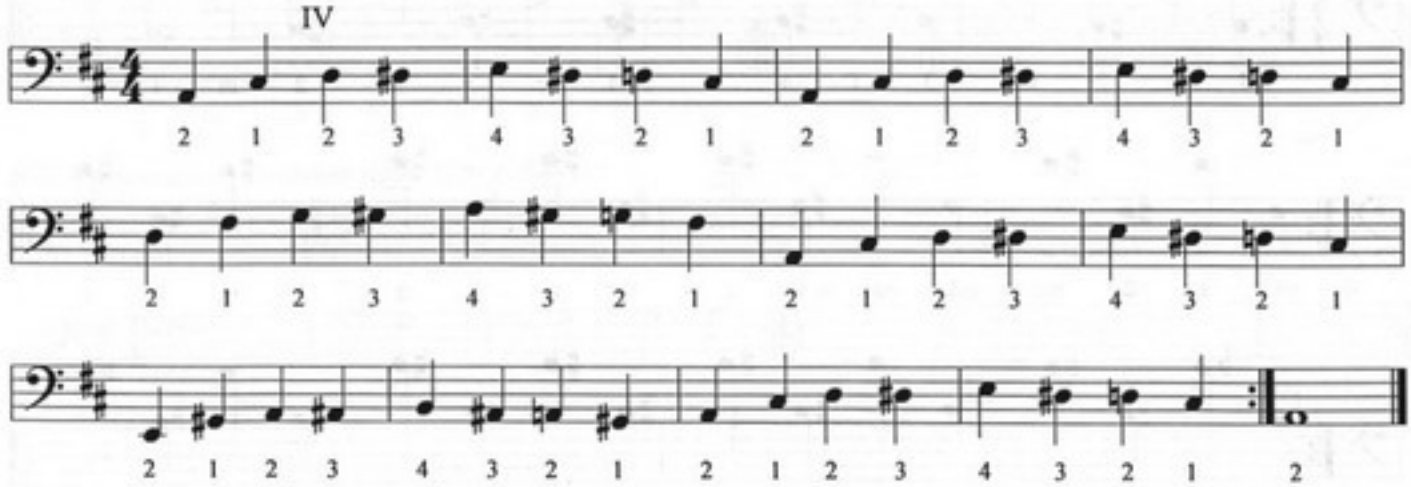
5-10. Упражнение. Используйте аппликатуру предыдущего упражнения.



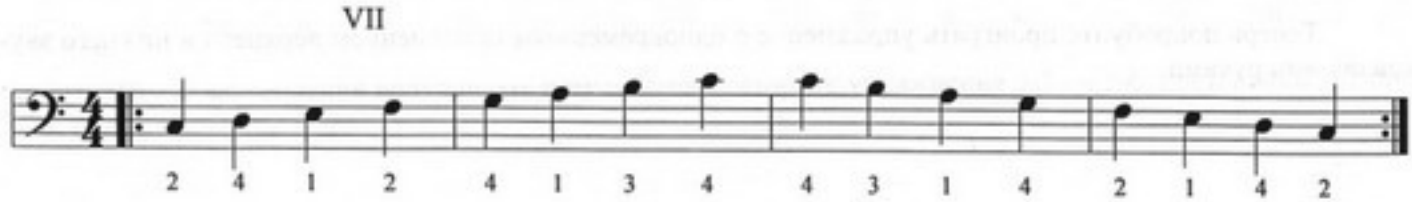
5-11. Рок-этюд в ре-мажоре (тэппинг левой рукой).



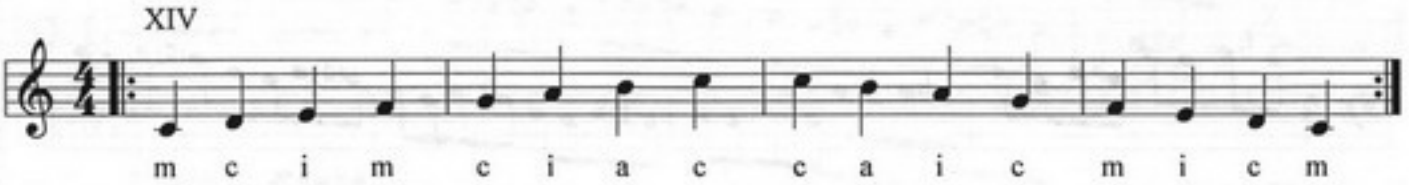
5-12. Рок-этюд в ля-мажоре (тэппинг левой рукой). Поскольку аппликатура этюда универсальна, т.е. позволяет играть его в любой тональности, попробуйте проиграть его в нескольких, произвольно выбранных вами тональностях.



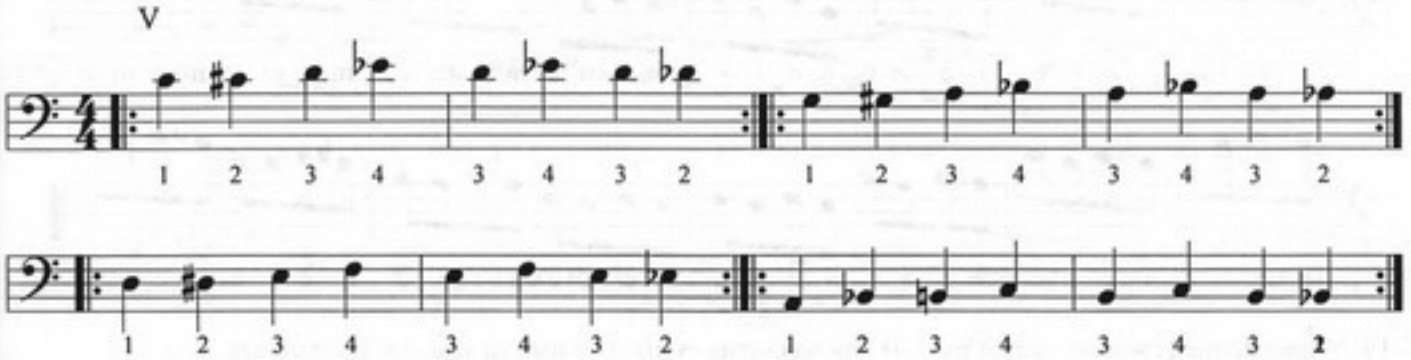
5-13. Упражнение (тэппинг левой рукой). Гамма до мажор. Упражнение исполняется в VII позиции.



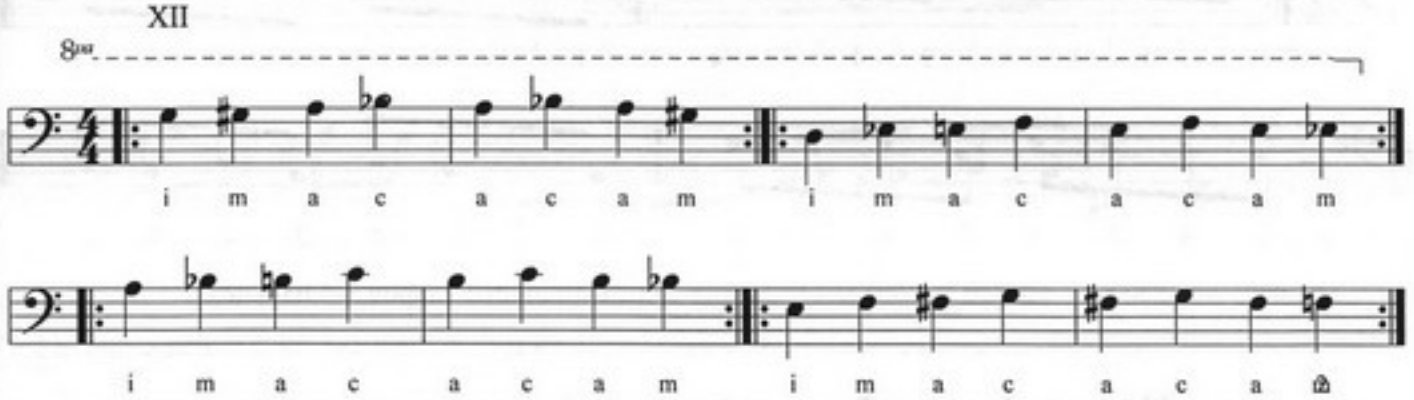
5-14. Упражнение (тэппинг правой рукой). Гамма до мажор. Упражнение исполняется в XIV позиции.



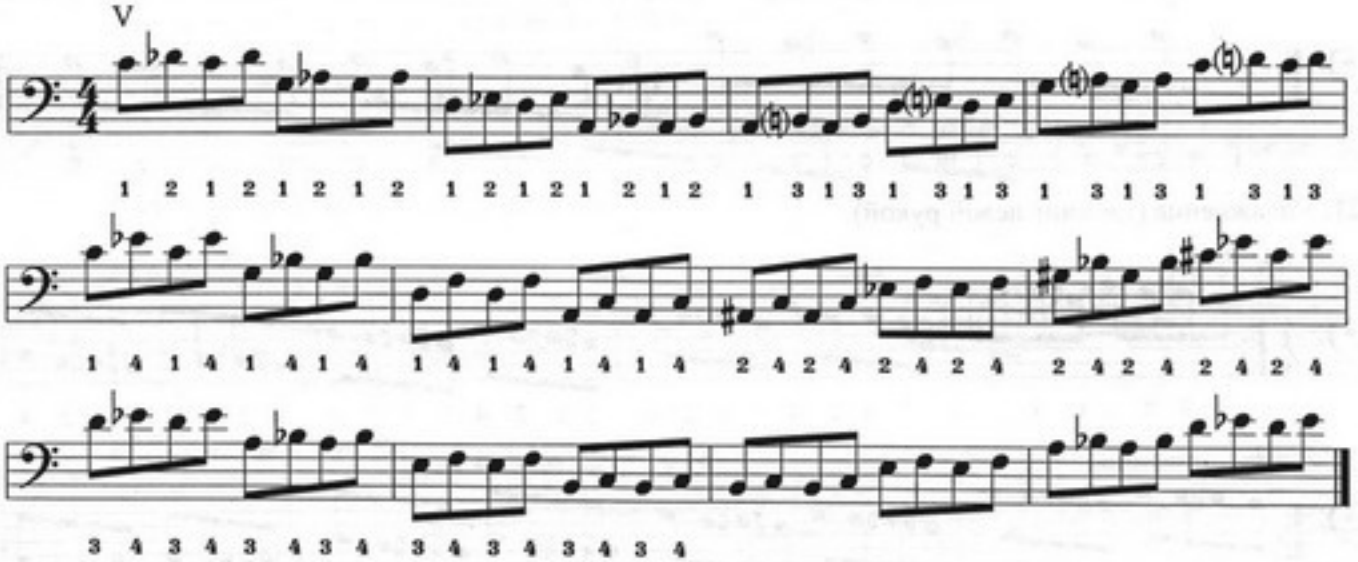
5-15. Упражнение (тэппинг левой рукой) для укрепления силы и точности ударов 3-4 пальцев.



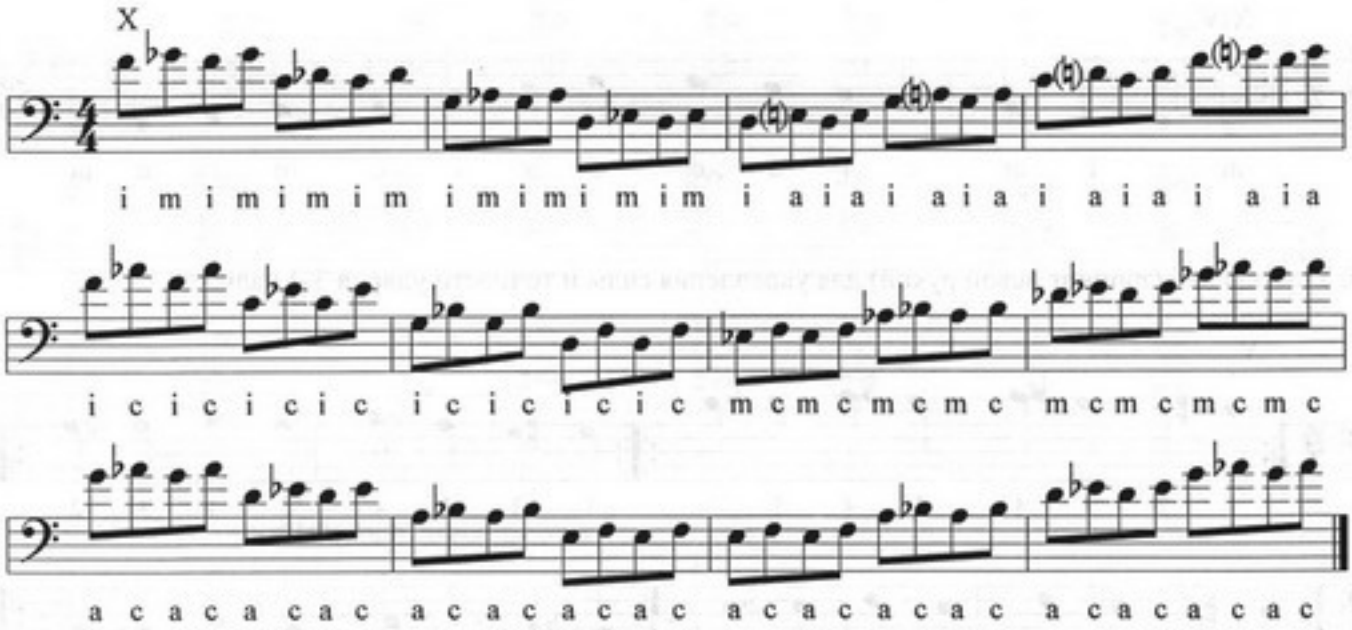
5-16. Упражнение (тэппинг правой рукой) для укрепления силы и точности ударов 3-4 пальцев.



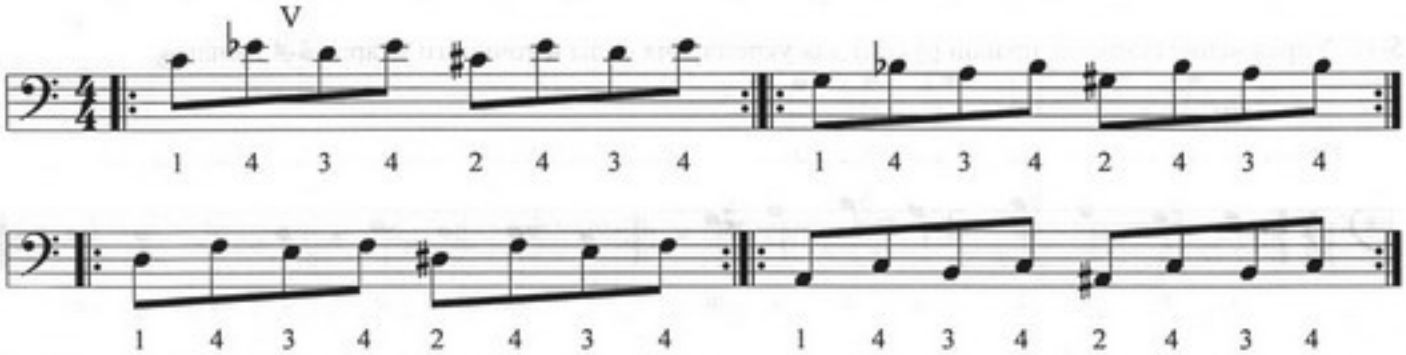
5-17. Упражнение (тэппинг левой рукой).



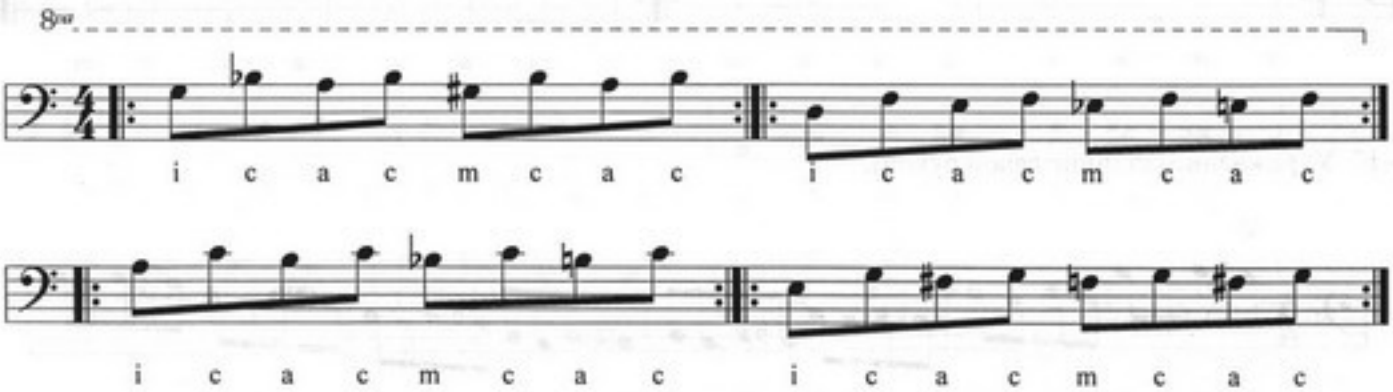
5-18. Упражнение (тэппинг правой рукой).



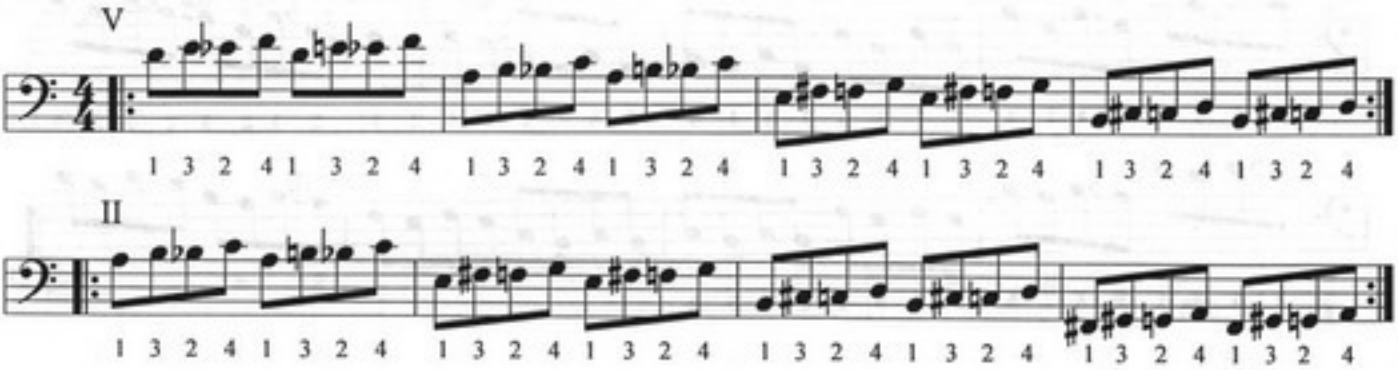
5-19. Упражнение (тэппинг левой рукой) для развития силы и точности ударов 3-4 пальцев.



5-20. Упражнение (тэппинг правой рукой) для развития силы и точности ударов 3-4 пальцев.



5-21. Упражнение (тэппинг левой рукой).



V

4 2 3 1 4 2 3 1 4 2 3 1 4 2 3 1 4 2 3 1 4 2 3 1 4 2 3 1 4 2 3 1

II

4 2 3 1 4 2 3 1 4 2 3 1 4 2 3 1 4 2 3 1 4 2 3 1 4 2 3 1 4 2 3 1

V

1 2 3 4 4 3 2 1 1 2 3 4 4 3 2 1 1 2 3 4 4 3 2 1 1 2 3 4 4 3 2 1

II

1 2 3 4 4 3 2 1 1 2 3 4 4 3 2 1 1 2 3 4 4 3 2 1 1 2 3 4 4 3 2 1

V

1 2 1 3 1 4 1 3 1 2 1 3 1 4 1 3 1 2 1 3 1 4 1 3 1 2 1 3 1 4 1 3

II

1 2 1 3 1 4 1 3 1 2 1 3 1 4 1 3 1 2 1 3 1 4 1 3 1 2 1 3 1 4 1 3

5-22. Упражнение (тэппинг правой рукой).

XII

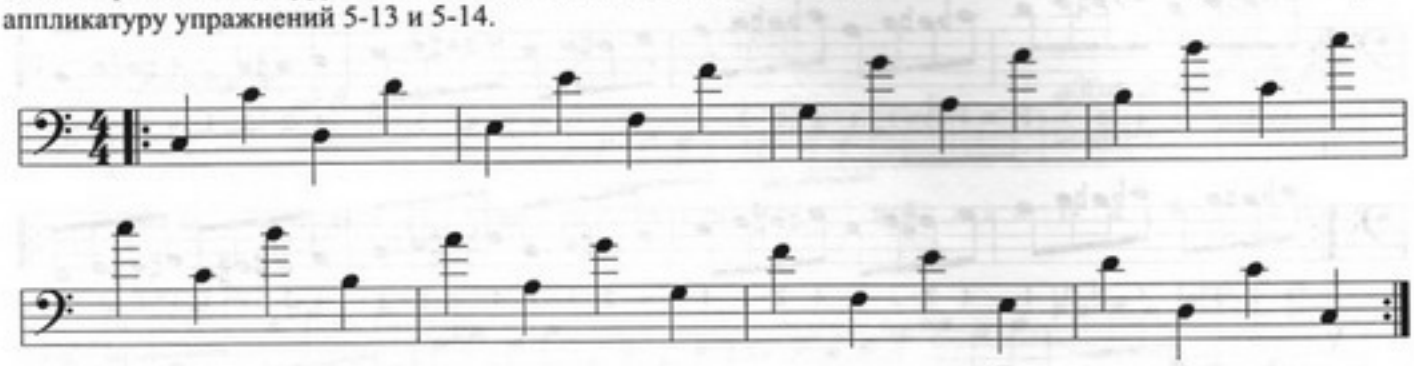
i a m c i a m c i a m c и т.д.

c m a i c m a i c m a i и т.д.

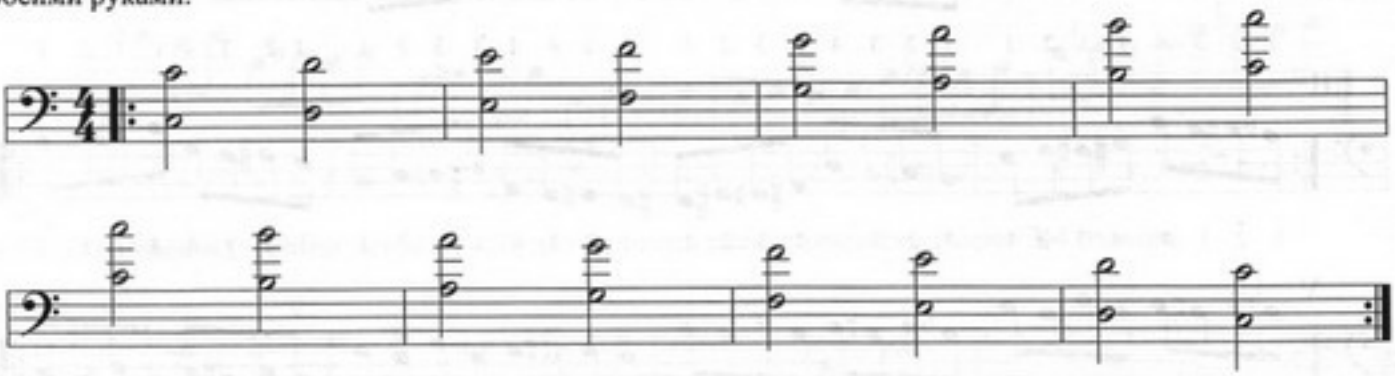
i m a c c a m i i m a c c a m i i m a c c a m i i m a c c a m i

i m i a i c i a i m i a i c i a i m i a i c i a i m i a i c i a

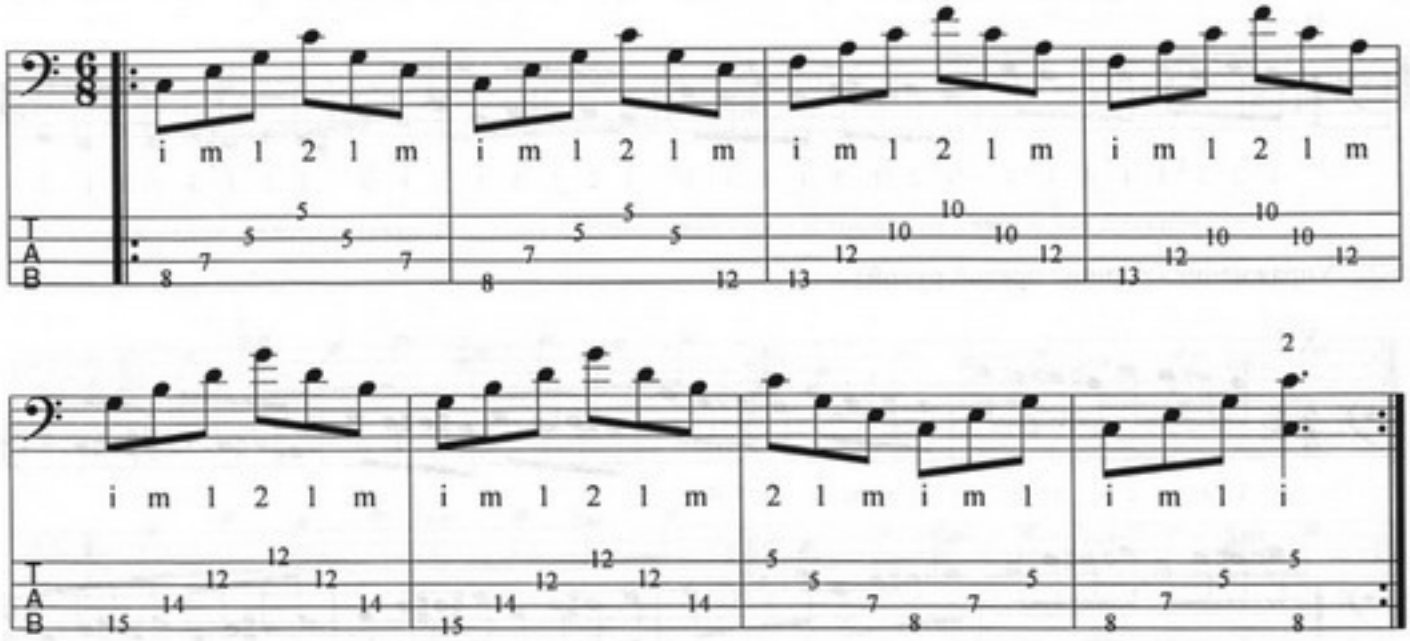
5-23. Упражнение. Двуручный тэппинг. Гамма до мажор с чередованием левой и правой рук. Используйте аппликатуру упражнений 5-13 и 5-14.



5-24. Упражнение. Проиграйте упражнение 5-13 с одновременным исполнением верхнего и нижнего звуков обеими руками.



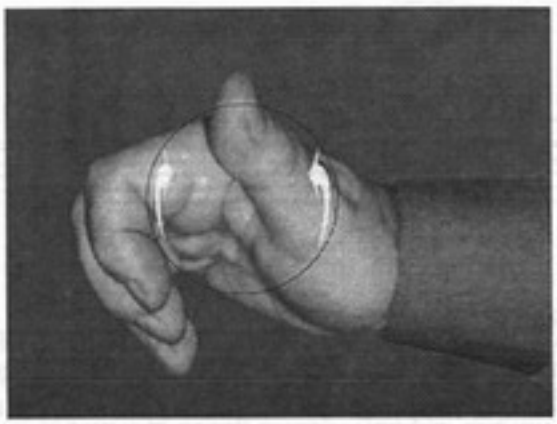
5-25. Упражнение. Двуручный тэппинг. Однооктавное мажорное арпеджио.



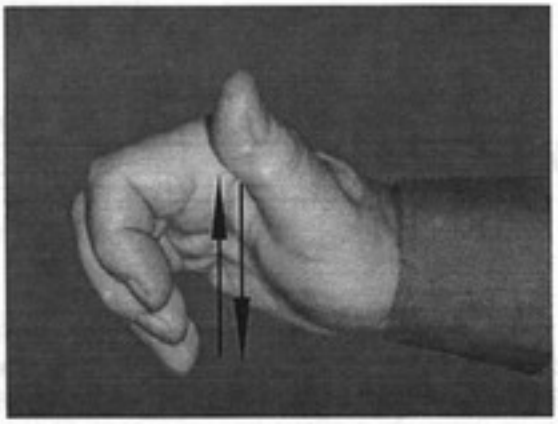
Тэппинг большим пальцем правой руки.

В некоторых случаях при игре тэппингом для звукоизвлечения возможно использование большого пальца правой руки. В отличие от слэпа, где большой палец после удара отскакивает от струны или проскакивает её, оставляя звучать открытую или прижатую левой рукой струну, при тэппинге палец ударом прижимает струну к грифу между ладами, заставляя её звучать. Звучание продолжается столько времени, сколько времени палец прижимает струну к грифу. Как уже отмечалось, при тэппинге большим пальцем правая рука находится в свободном, безопорном положении, поэтому этот способ звукоизвлечения требует хорошей координации рук. У бас-гитаристов, владеющих техникой слэпа, большой палец, как правило, обладает хорошей подвижностью, и данный приём звукоизвлечения не представляет особой сложности. Остальным музыкантам для отработки звукоизвлечения большим пальцем в технике тэппинга предлагается проделать несколько упражнений.

При основном, щипковом звукоизвлечении большой палец играет роль опоры и поэтому практически неподвижен. В связи с этим подвижность пальца не развивается и для того, чтобы придать ему бóльшую свободу движений, раскрепостить и развить его мышцы, предлагаем вам проделать следующее упражнения. Зафиксировав кисть, проделайте несколько вращательных движений большим пальцем в обе стороны – по часовой стрелке и против неё (рис.5-4а).



а) вращение



б) движения при ударе (к себе – от себя).

Рис.5-4. Упражнения для большого пальца.

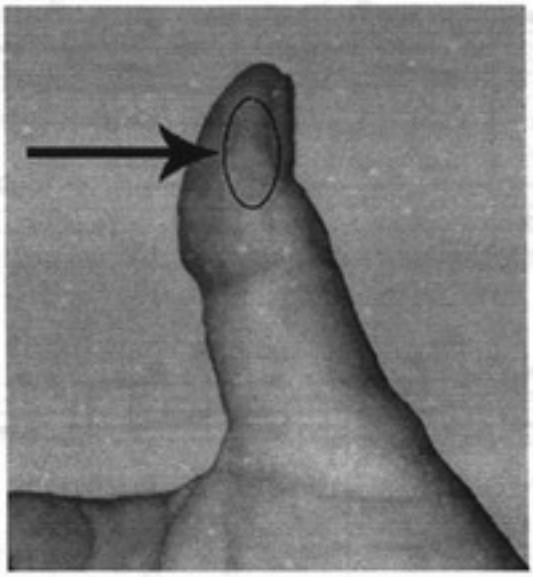
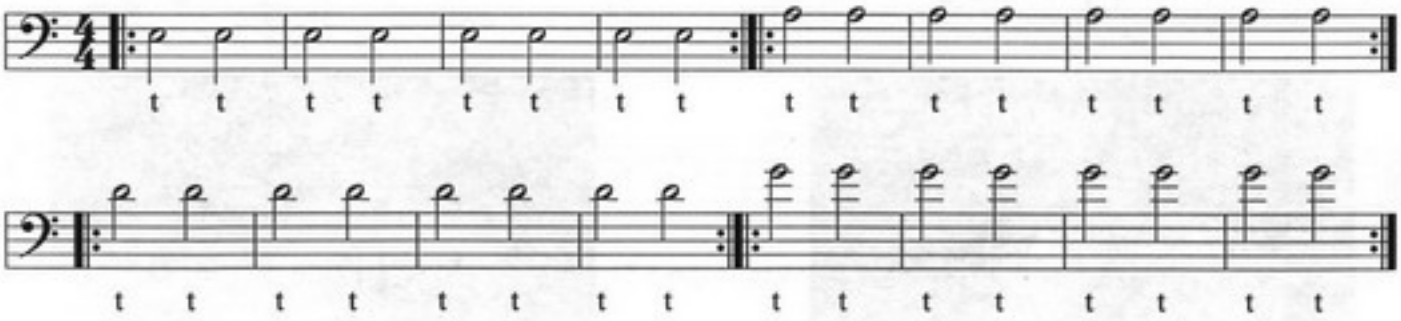


Рис.5-5. Область контакта большого пальца со струной.

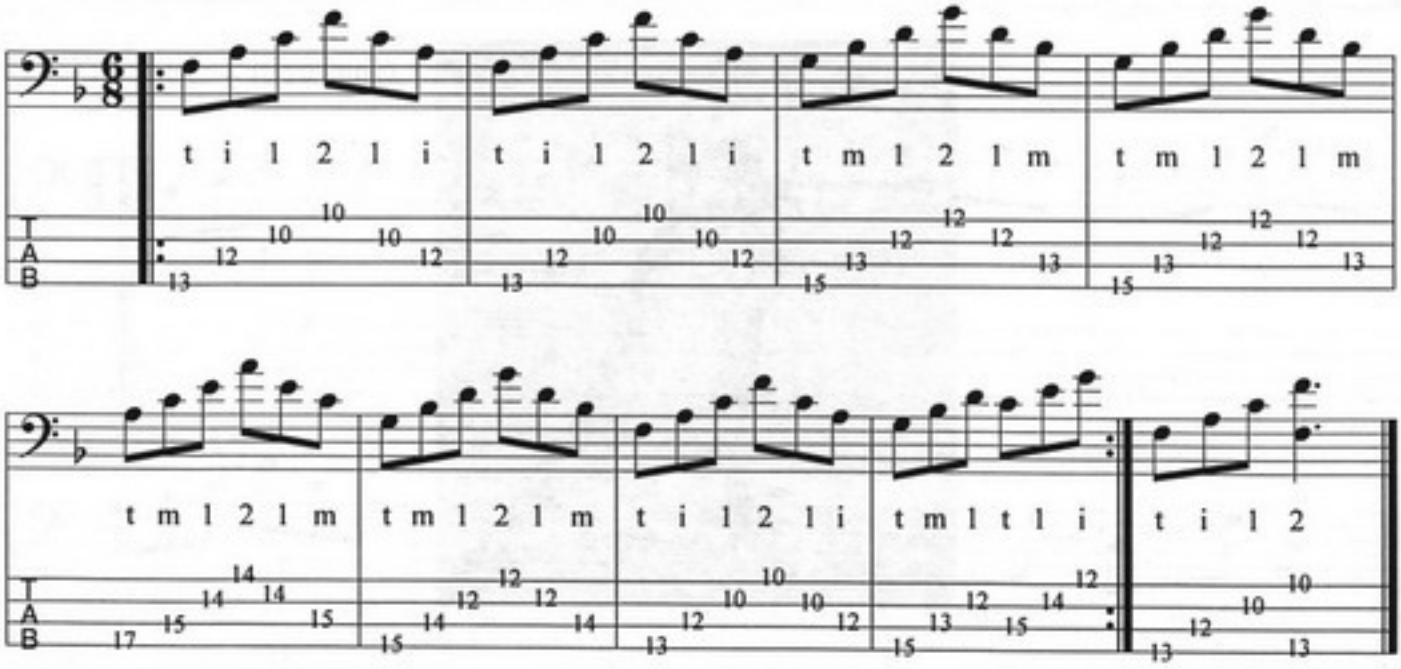
Повторите это упражнение несколько раз. Следующее упражнение поможет вам отдельно отработать и закрепить движение большого пальца необходимое при игре тэппингом. Для этого расположите кисть правой руки над грифом и, зафиксировав кисть, сделайте замах большим пальцем от себя, после чего резким движением к себе, ударом прижмите выбранную струну между ладами (рис.5-4б). Удар по струне и её последующее прижатие производится ребром ногтевой фаланги большого пальца (рис.5-5). Большой палец находится при ударе под небольшим углом к струне. Начните с ударов по струне *ми*. Научитесь точно попадать по струне в нужном месте, соблюдая чёткий ритм. Получив удовлетворительные результаты, переходите к отработке ударов на остальных струнах. В нотах звукоизвлечение таким приёмом обозначим буквой t (от англ. thumb – большой палец). Поскольку общепринятой системы обозначений этого и других технических приёмов звукоизвлечения пока не существует, в нотной литературе вы можете встретить и другие обозначения, которые отличаются от принятых в этом пособии. Приступая к занятиям техникой тэппинга, начинайте с разминки большого пальца.

5-26. Упражнение. Это упражнение преследует цель развить координацию, необходимую для точного попадания большого пальца на нужную струну. Выполните упражнение на XII ладу. Затем повторите его на VIII, X, XIV и XVI ладах. Следите, чтобы при ударе палец не задевал соседние струны.

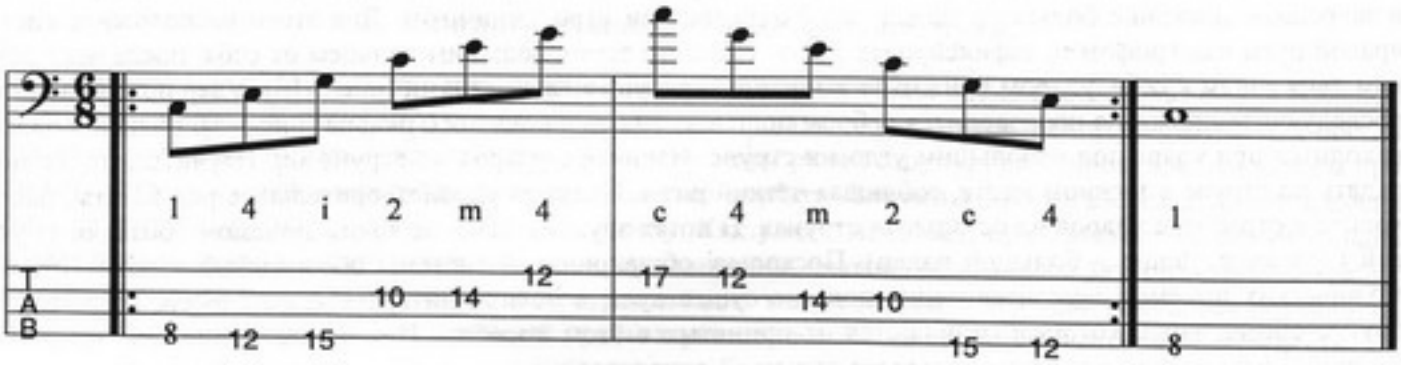


Проделайте это упражнение многократно в медленном, доступном темпе, добиваясь чёткого удара и качественного звука. После достижения положительных результатов увеличьте темп упражнения. Следите, чтобы после удара палец плотно прижимал струну, выдерживая нужную длительность звука, а затем возвращался в первоначальное положение замаха для последующего удара. Чтобы получить отчётливый, громкий звук, старайтесь амплитуду замаха сделать максимальной.

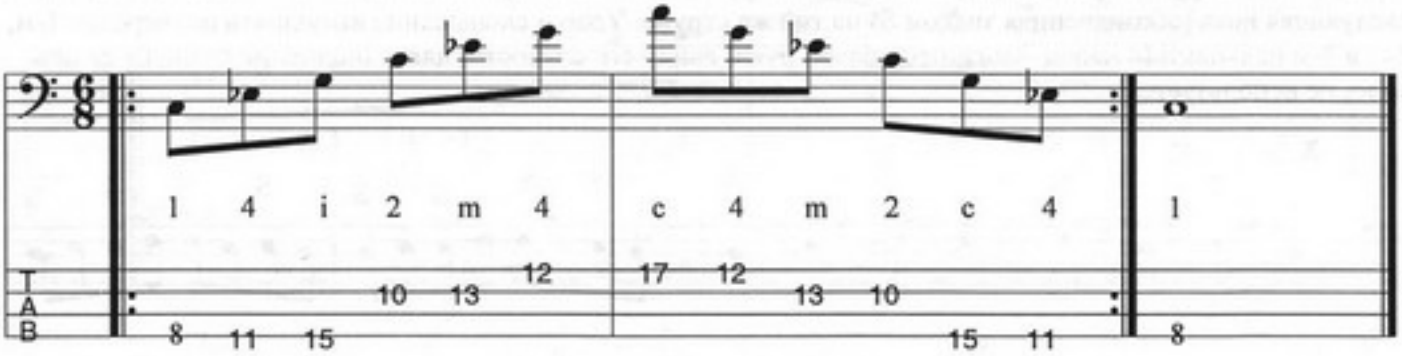
5-27. Этюд. Большой палец в арпеджио мажорных и минорных трезвучий.



5-28. Двухоктавное мажорное арпеджио (вариант аппликатуры Стю Хэмма).



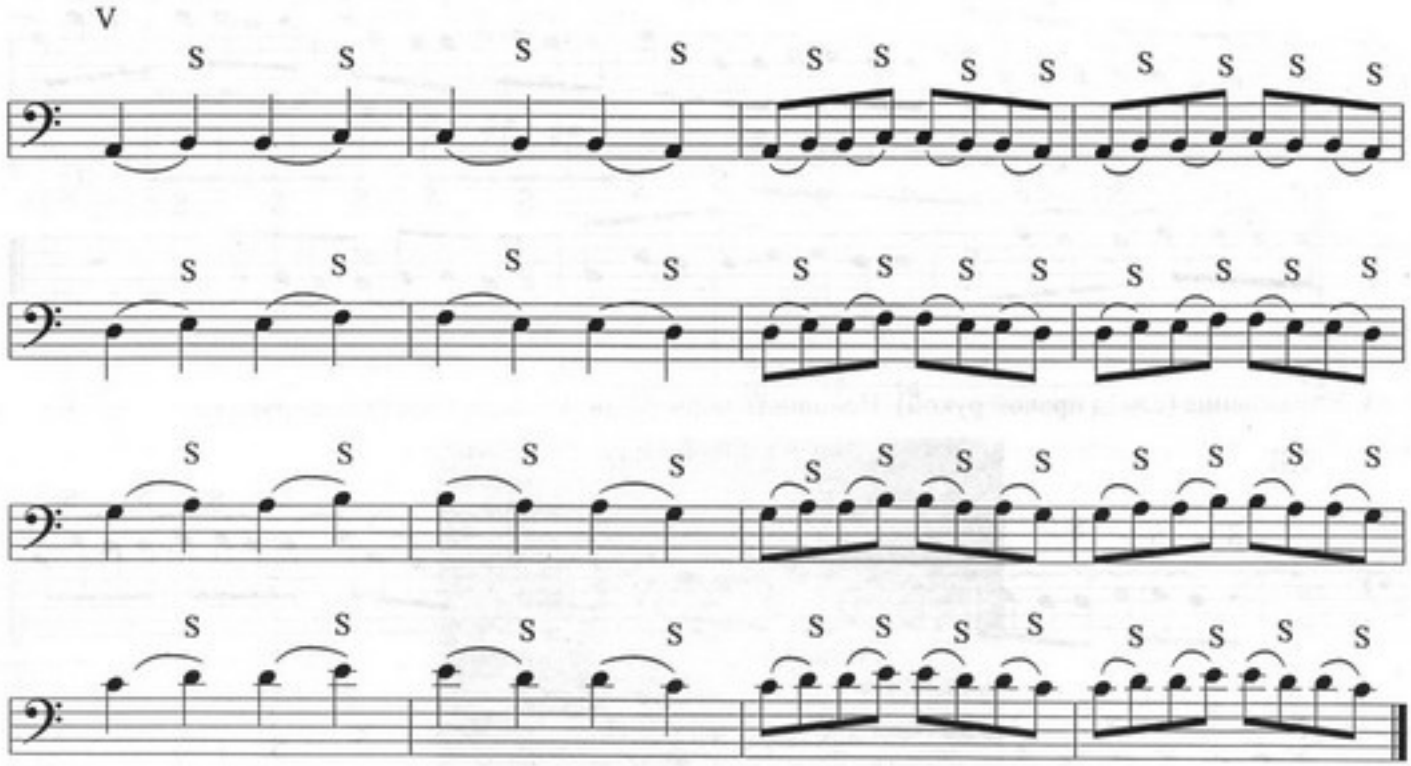
Упр.5-29. Двухоктавное минорное арпеджио (вариант аппликатуры Стю Хэмма).



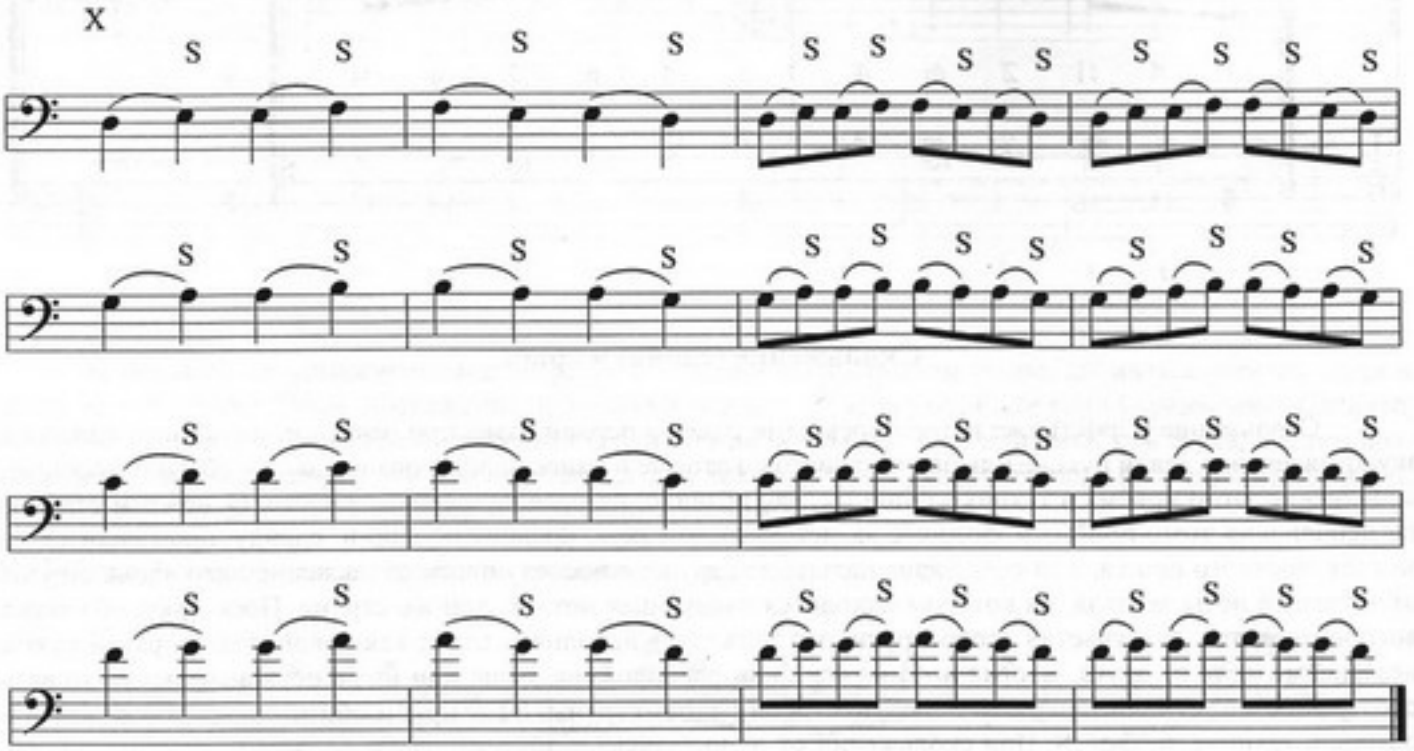
Скольжение (слайд) и срыв.

Скольжение (**слайд**) уже встречалось нами ранее в первой главе при освоении различных способов звукоизвлечения левой рукой. Для бас-гитаристов, которые и ранее использовали слайд в обычной технике, исполнение этого приёма в технике тэппинга, как правило, не представляет сложности. Основным отличием исполнения этого приёма в тэппинге является, то, что звук, предшествующий слайду, производится не за счёт обычного щипка, а за счёт удара пальца по струне, с последующим скольжением его вдоль струны от звучащей ноты до лада, на котором находится следующая нота на той же струне. Поскольку, оба звука воспроизводятся без участия второй руки, это позволяет исполнять слайд как левой, так и правой рукой независимо друг от друга. Вторая нота может быть расположена выше или ниже первоначальной, то есть скольжение может производиться в любую сторону вдоль струны. Этот приём обозначается, также как и в обычной технике, буквой S. При скольжении от одного звука к другому палец должен плотно прижимать звучащую струну к грифу, чтобы «не потерять» звук.

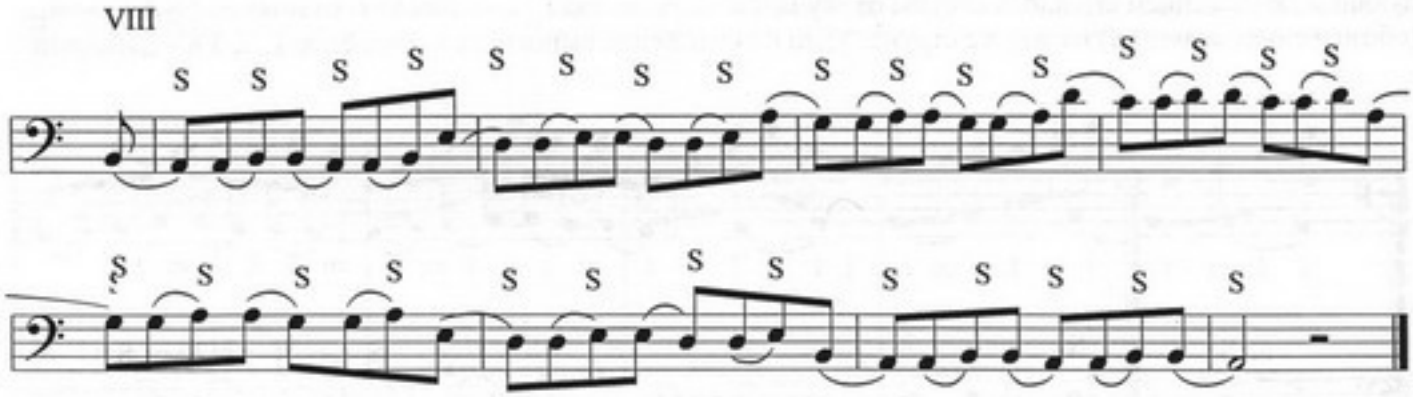
5-30. Упражнение (слайд левой рукой). Первый звук производится за счёт удара пальца по струне, с последующим скольжением его вдоль струны от звучащей ноты до лада, на котором находится следующая нота (обозначенная знаком S) на той же струне. Удар и скольжение выполнять поочерёдно 1, 2, 3 и 4 пальцами.



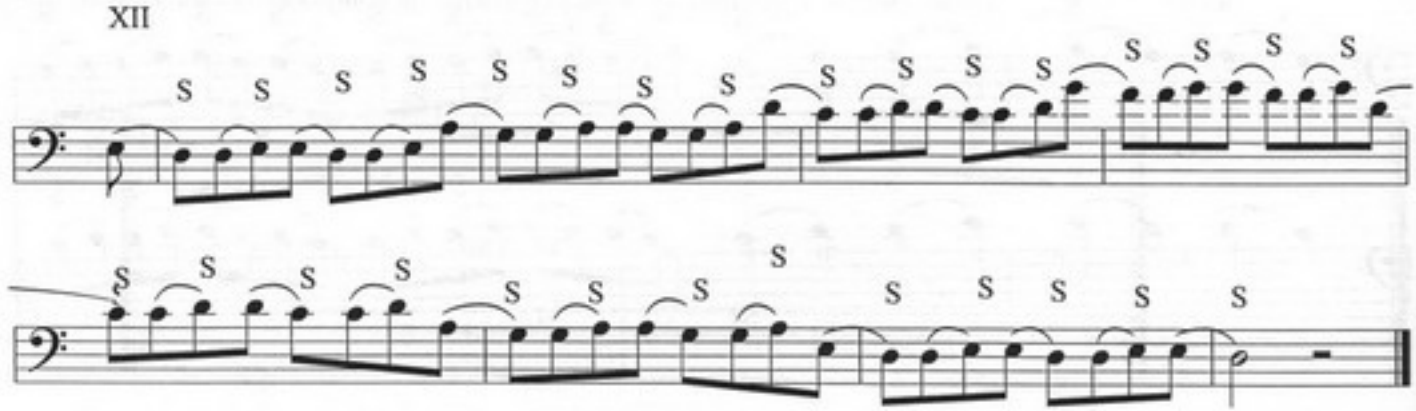
5-31. Упражнение (слайд правой рукой). Первый звук производится за счёт удара пальца правой руки по струне, с последующим скольжением его вдоль струны от звучащей ноты до лада, на котором находится следующая нота (обозначенная знаком S) на той же струне. Удар и скольжение выполнять поочерёдно 1-м, 2-м и 3-м пальцами (4 палец – мизинец правой руки, ввиду его слабости, для выполнения слайда, как правило, не используется).



5-32. Упражнение (слайд левой рукой). Исполнять поочерёдно 1-4 пальцами левой руки.

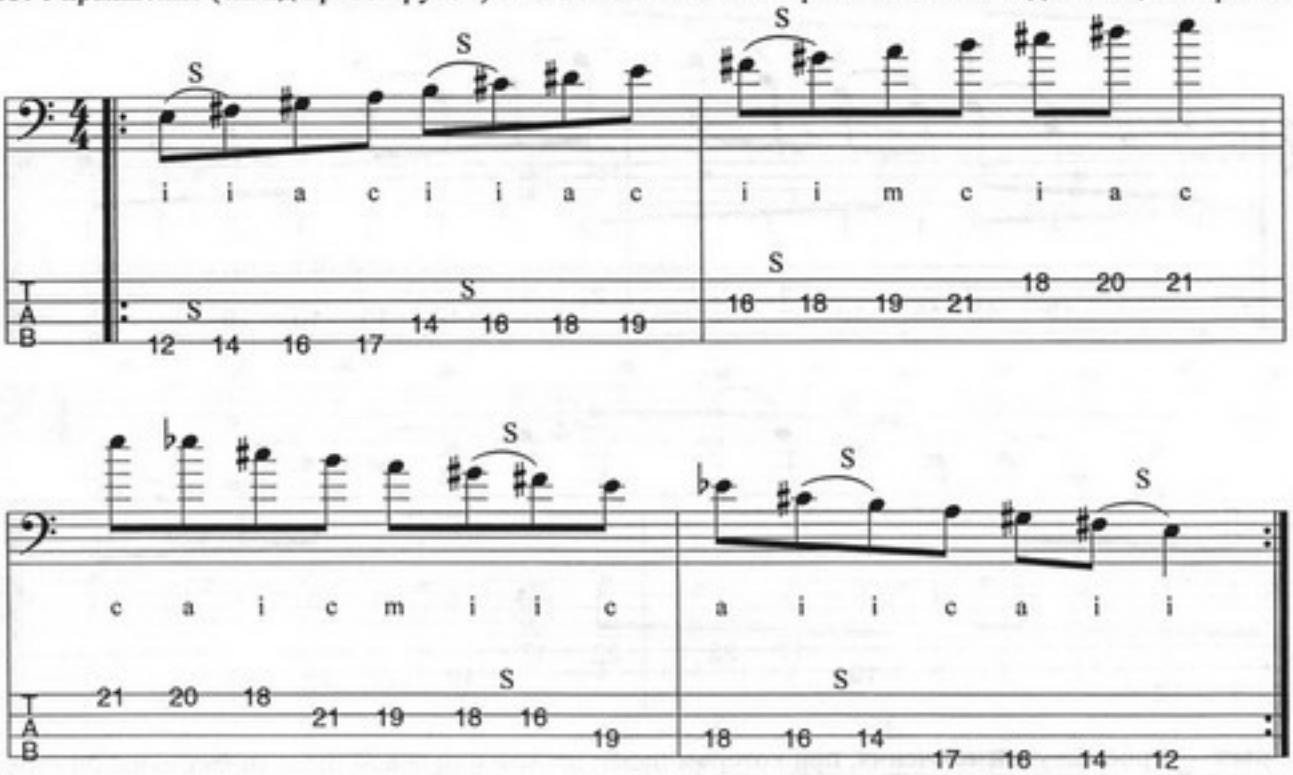


5-33. Упражнение (слайд правой рукой). Исполнять поочерёдно 1-3 пальцами правой руки.



5-34. Упражнение (слайд левой рукой). 2-х октавная гамма с применением слайда пальцами левой руки.

5-35. Упражнение (слайд правой рукой). 2-х октавная гамма с применением слайда пальцами правой руки.



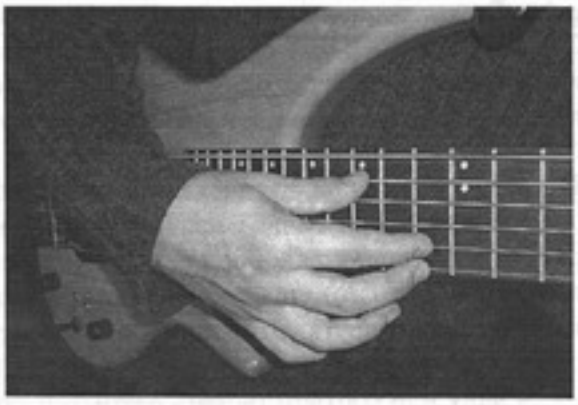
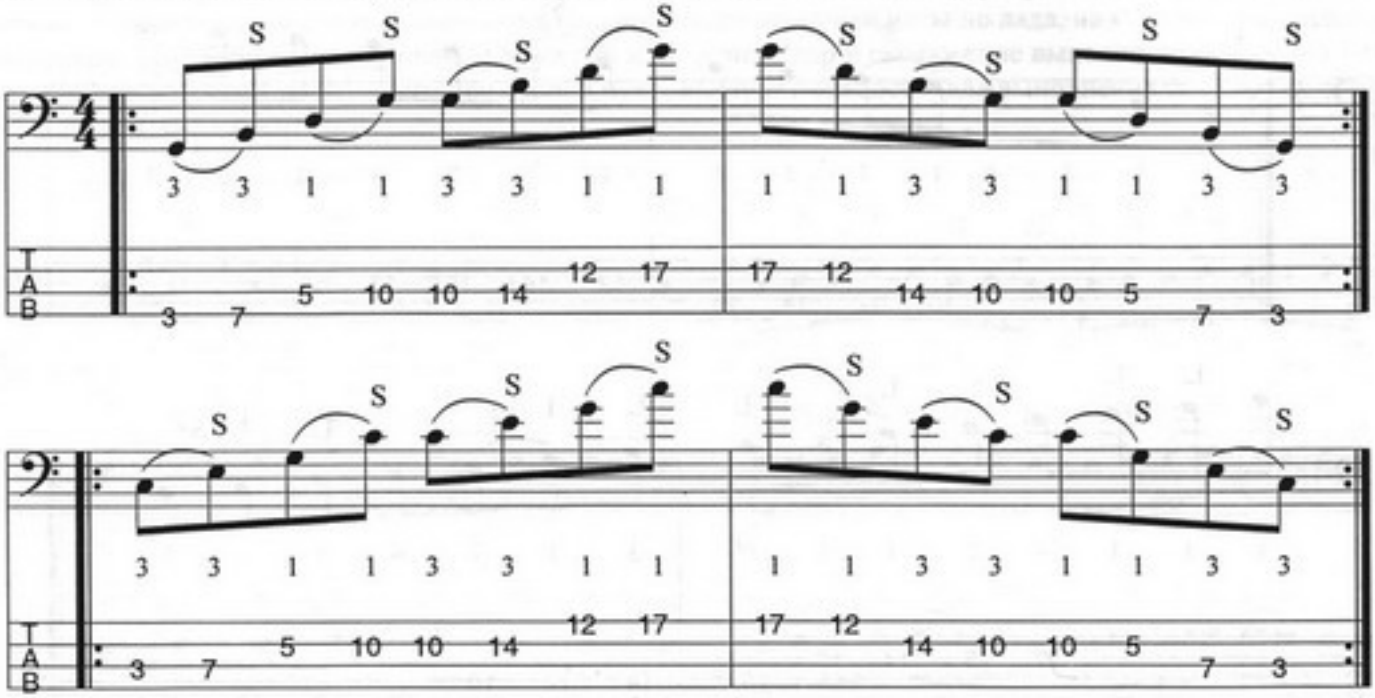
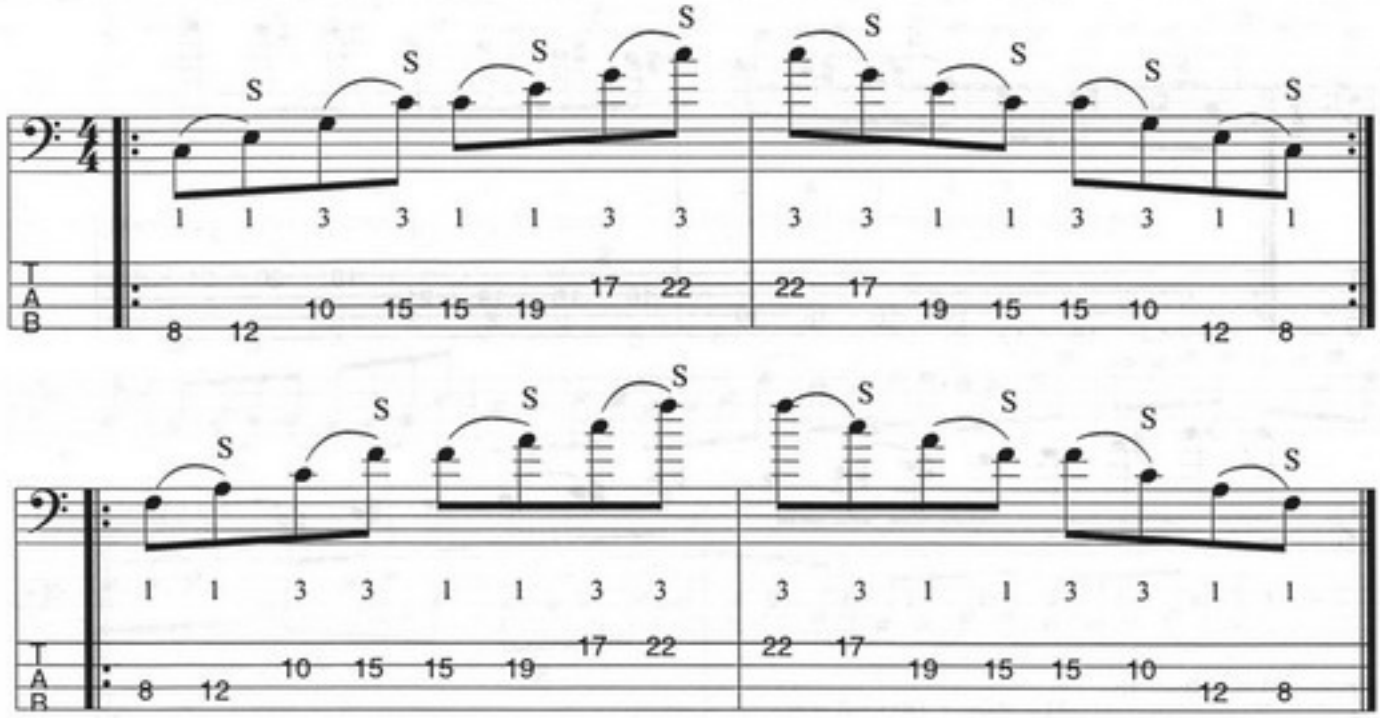


Рис.5-6. Тэппинг большим пальцем.

5-36. Упражнение (слайд левой рукой). Скольжение на широкие интервалы.

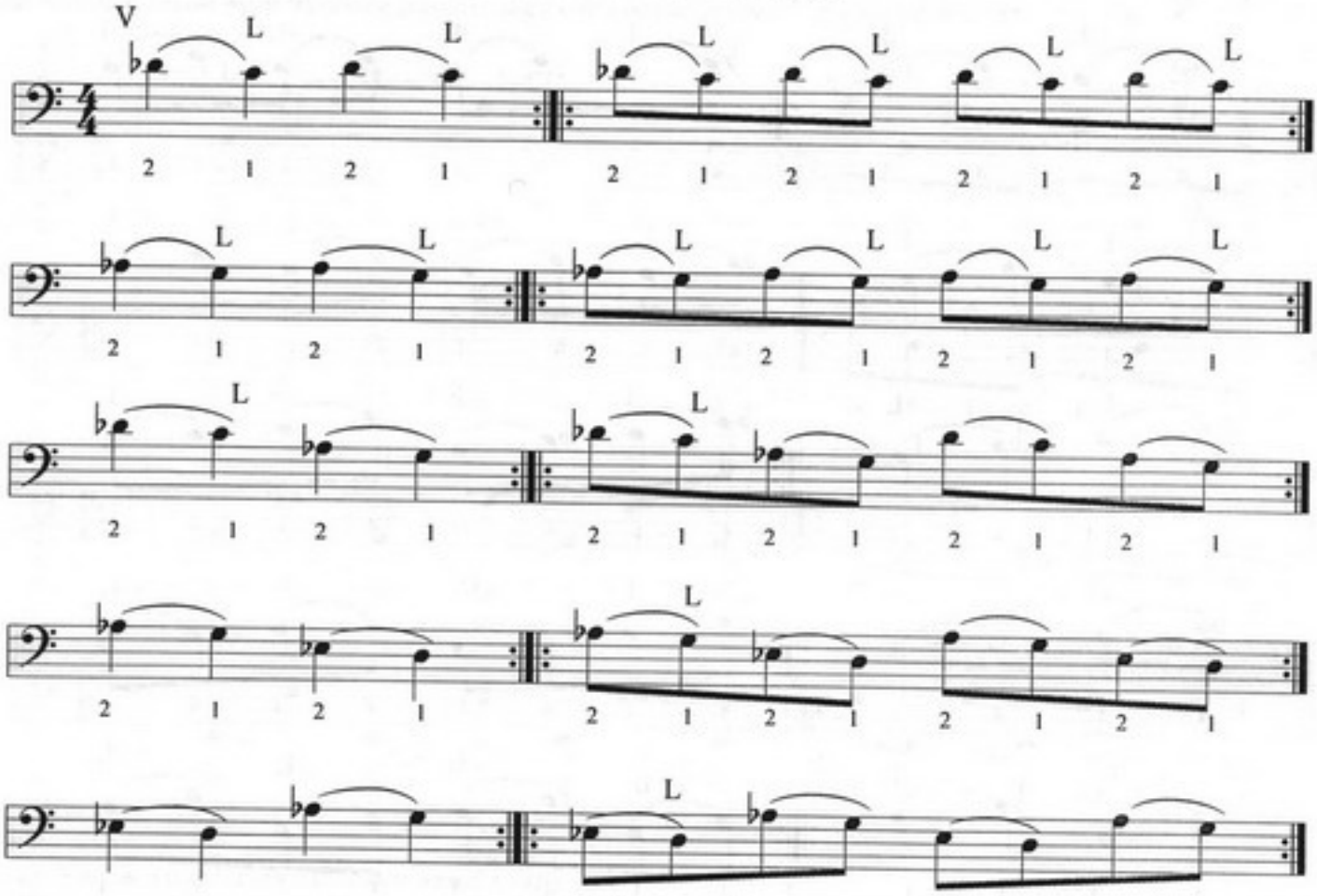


5-37. Упражнение (слайд правой рукой). Скольжение на широкие интервалы.

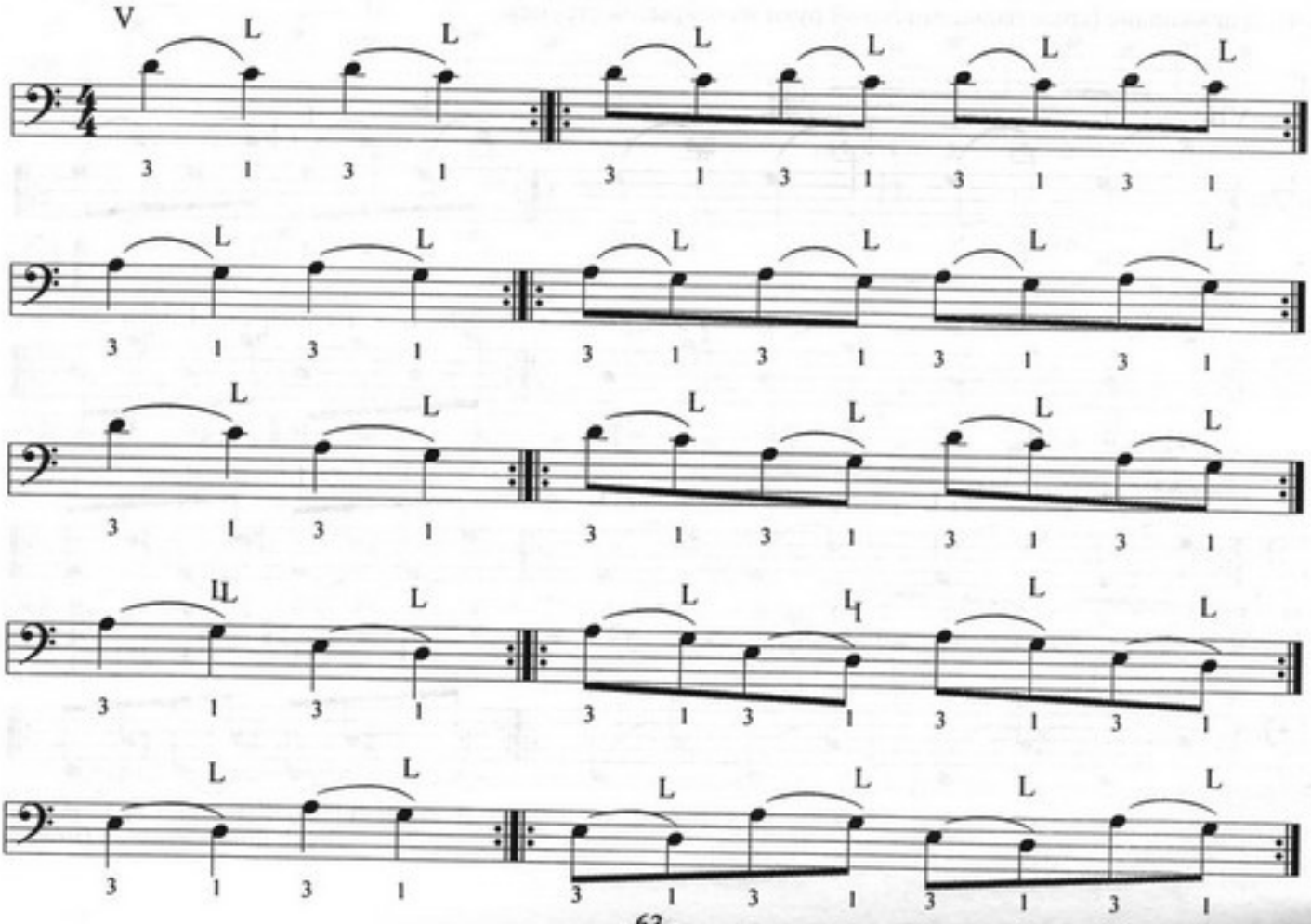


Срыв — приём звукоизвлечения, при котором палец правой или левой руки, прижимающий струну после тэппингового удара к грифу, резко, со щипком, сдёргивается (срывается) со струны. Этот приём употребляется при нисходящем порядке звуков и уже описывался нами ранее в первой главе при освоении различных способов звукоизвлечения левой рукой как один из вариантов исполнения пула (см. третий способ исполнения гитарного легато). Для бас-гитаристов, которые и ранее использовали срыв в обычной технике, исполнение этого приёма левой рукой, как правило, не представляет ничего нового, за исключением того, что звук, предшествующий срыву, может производиться не только обычным щипком или тэппингом пальцами правой руки, но и в результате удара пальца левой руки, осуществляющего срыв. Движения пальцев при срыве обычно направлены в сторону ладони, т.е. пальцы правой руки идут вверх, а левой — вниз. Как и при скольжении, оба звука воспроизводятся одной рукой, и это позволяет исполнять слайд как левой, так и правой рукой независимо друг от друга. Этот приём обозначается, также как и в обычной технике, буквой L. Нота, которая звучит после срыва пальца, должна быть подготовлена заранее прижатием пальцев левой руки на более низком ладу или соответствовать открытой струне. При правильном исполнении этого приёма звук получается достаточно громкий и отчётливый.

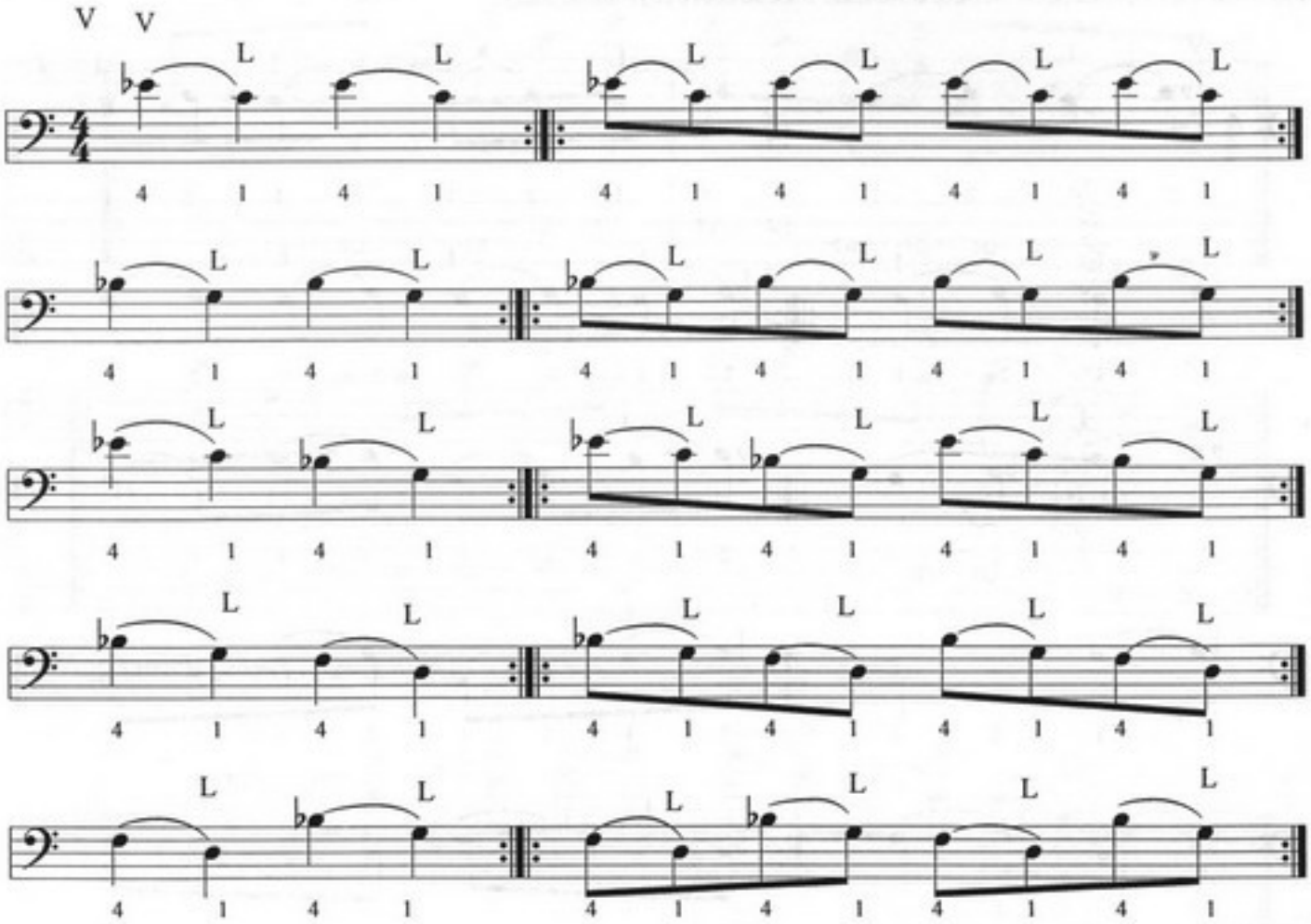
5-38. Упражнение (срыв вторым пальцем левой руки). Перед срывом нижняя нота должна быть заранее подготовлена прижатием первого пальца на соответствующем ладу.



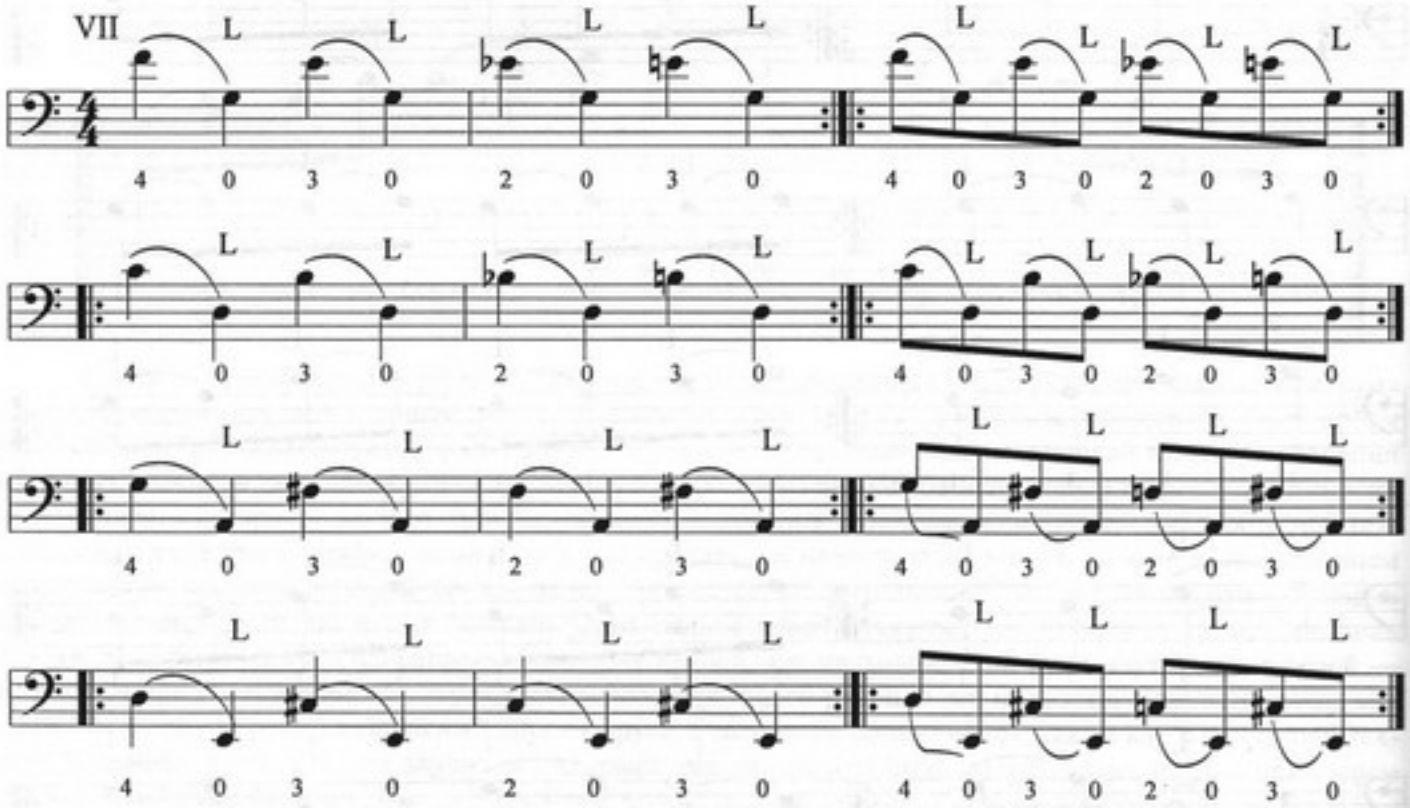
5-39. Упражнение (срыв третьим пальцем левой руки).



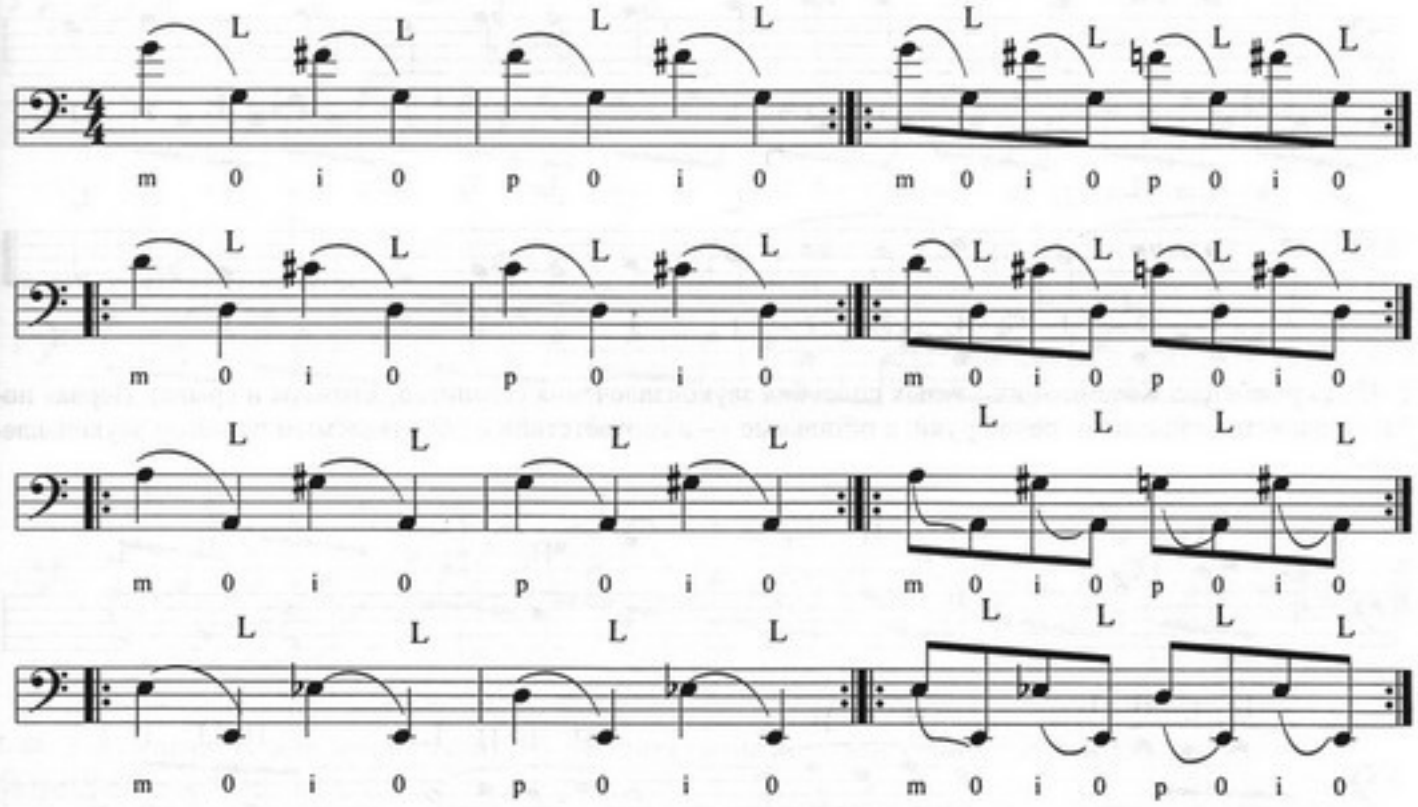
5-40. Упражнение (срыв четвёртым пальцем левой руки).



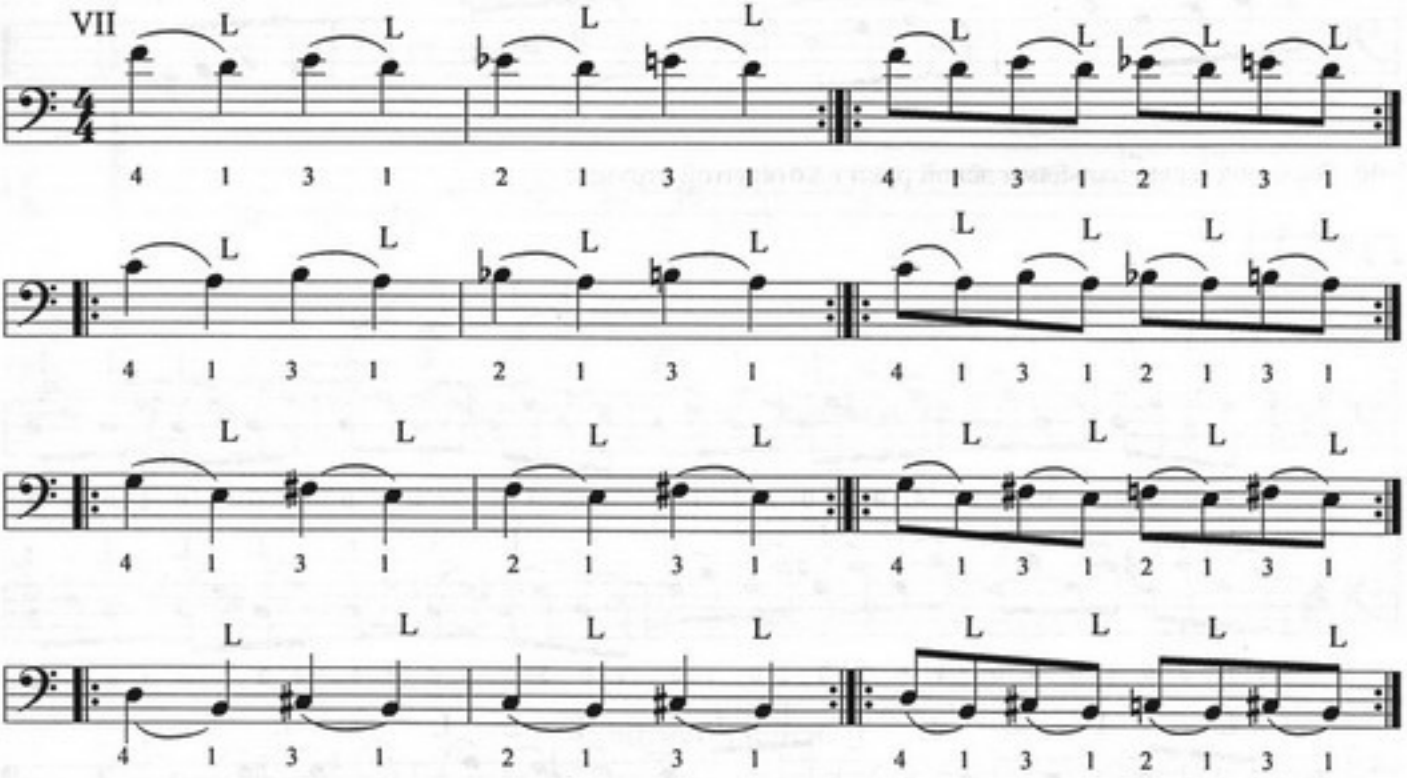
5-41. Упражнение (срыв пальцами левой руки на открытой струне).



5-42. Упражнение (срыв пальцами правой руки на открытой струне). Так же, как и при исполнении срыва левой рукой, нота, которая звучит после срыва правой рукой, должна быть подготовлена заранее прижатием пальцев левой руки на более низком ладу или соответствовать открытой струне.

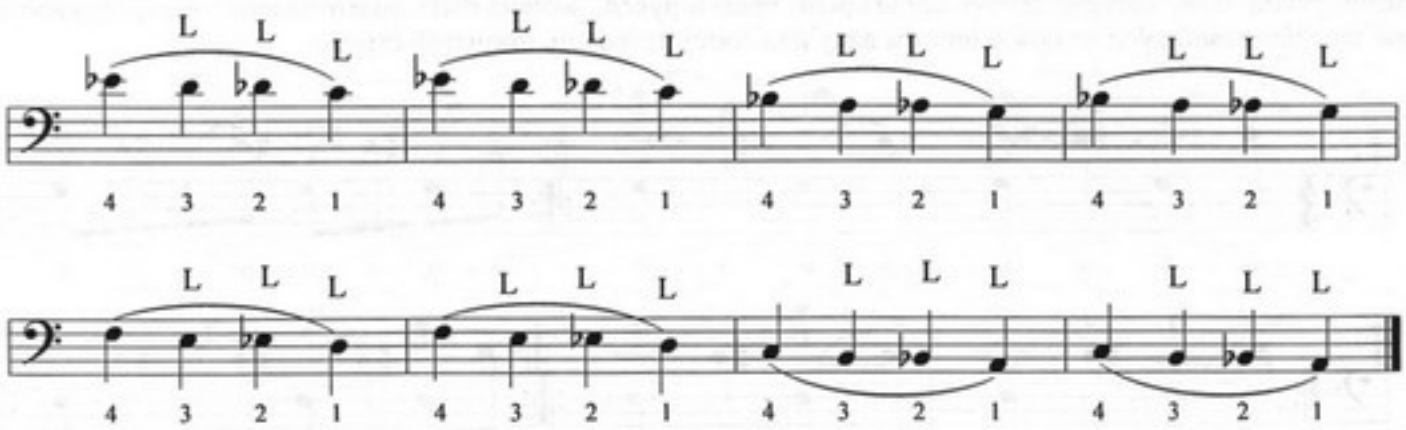


5-43. Упражнение (срыв пальцами левой руки).

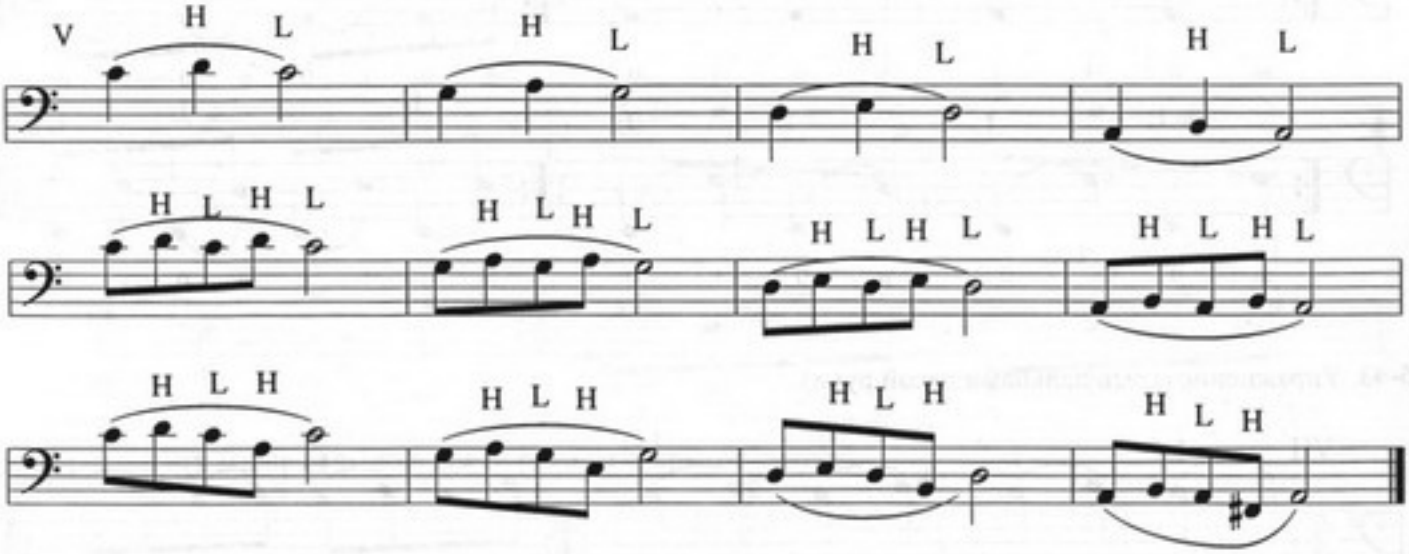


Приёмом срыва могут быть сыграны две или три ноты подряд. В следующем упражнении первая нота исполняется тэппингом левой руки, а остальные три звука получаются последовательным снятием (со срывом) пальцев левой руки.

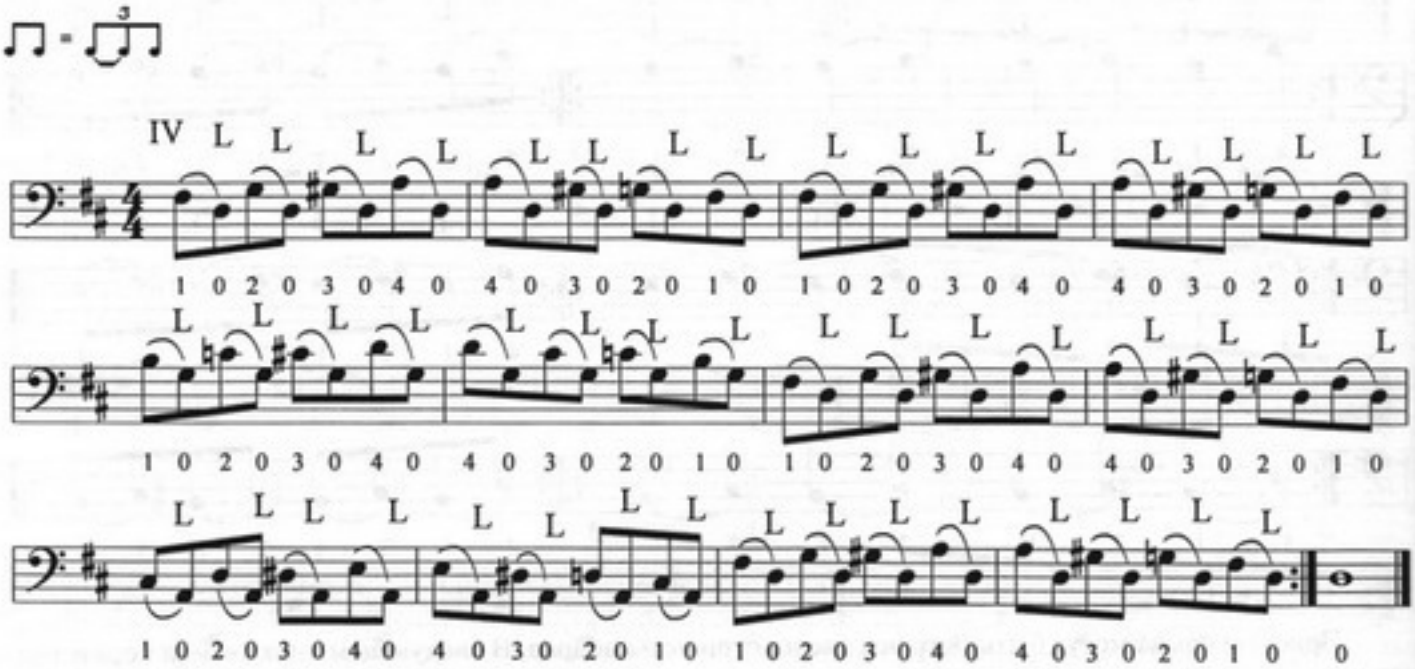
5-44. Упражнение.



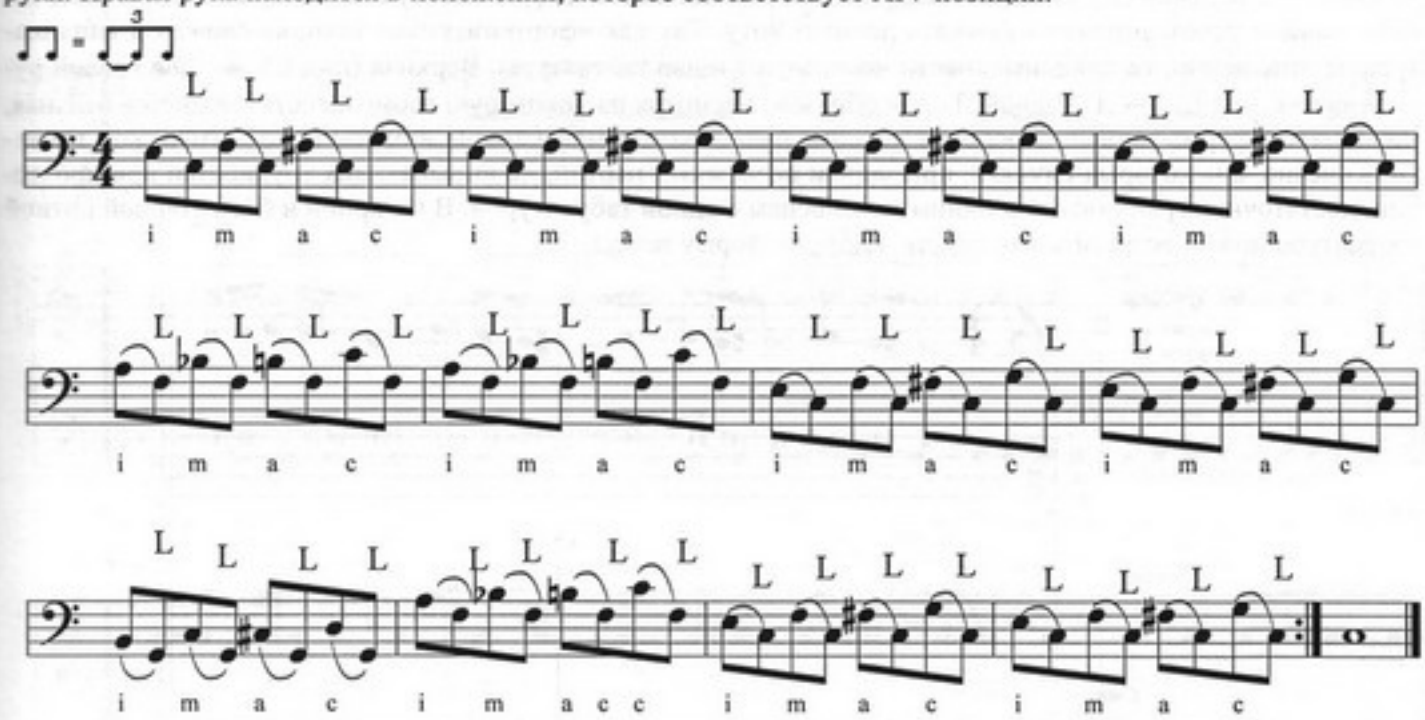
5-45. Упражнение. Комбинации разных способов звукоизвлечения (тэппинга, хаммера и срыва). Первая нота исполняется тэппингом левой руки, а остальные — в соответствии с обозначаемым приёмом звукоизвлечения.



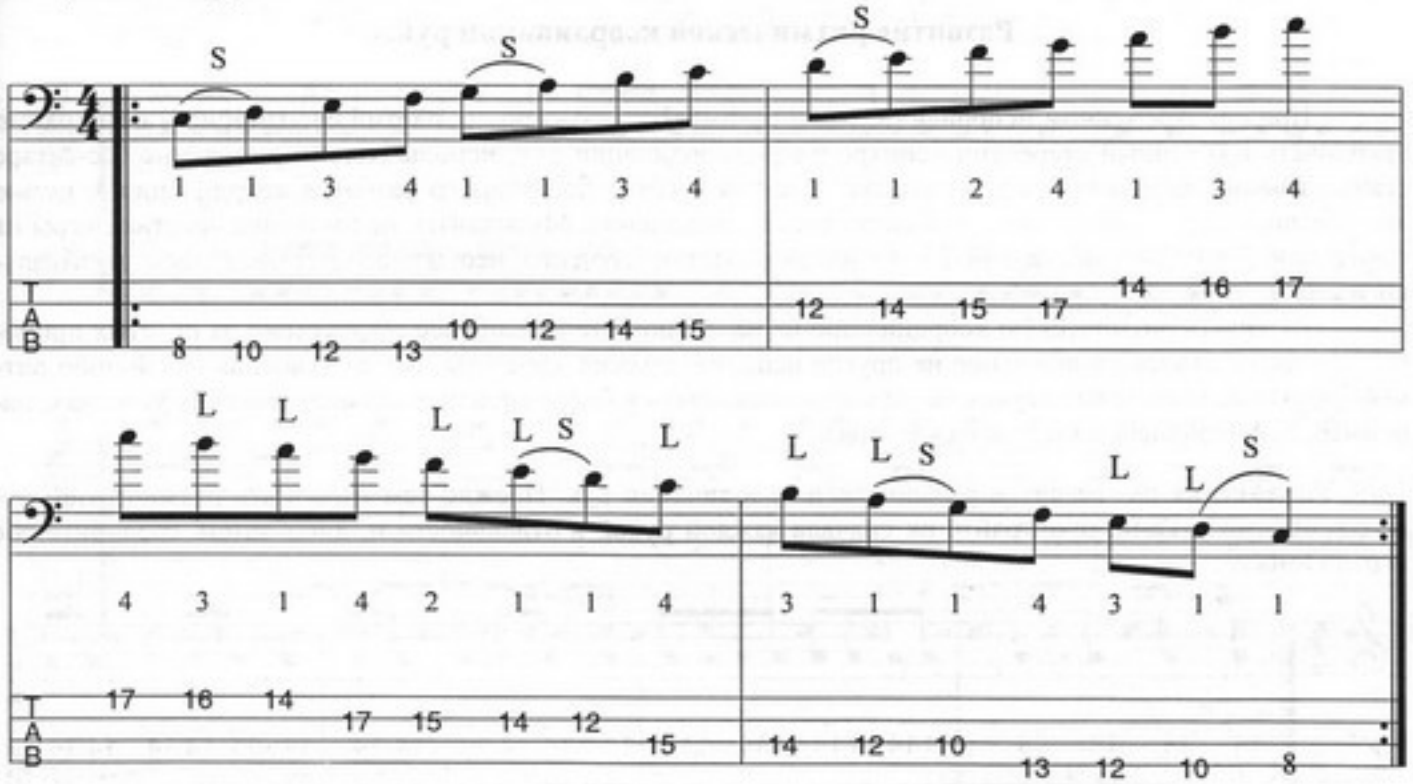
5-46. Рок-этюд (срыв пальцами левой руки на открытой струне).



5-47. Рок-этюд (срыв пальцами правой руки). Исполнять октавой выше написанного. Нижние звуки каждой залигованной пары нот зажимаются на X ладу пальцами левой руки и исполняются срывом пальцев правой руки. Правая рука находится в положении, которое соответствует XIV позиции.



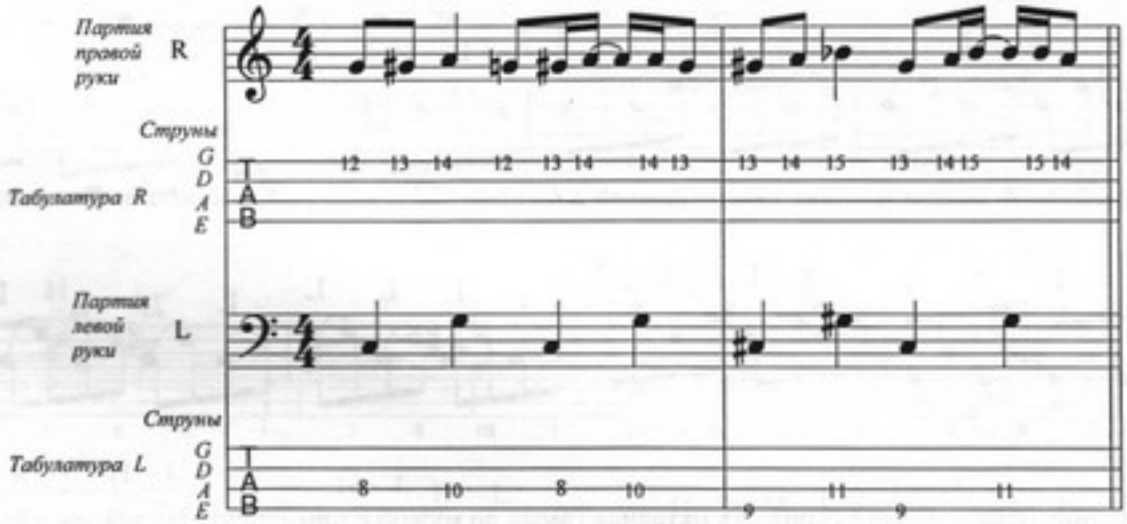
5-48. Упражнение (слайд левой рукой). 2-х октавная гамма до мажор с применением слайдов и срывов пальцами левой руки.



О нотной записи.

Применение тэппинга позволило сделать музыкальную фактуру гитары и бас-гитары более насыщенной и поэтому, для того, чтобы облегчить чтение нотных партий этих инструментов, в которых применяется тэппинговая техника, было предложено использовать качественно новую нотную запись (см. например, книгу Д. Малолетова «Two handed tapping — прогрессивная техника игры на электрогитаре»).

Так как в «фортепианной» технике в звукоизвлечении участвуют обе руки, то удобнее их партии записывать на разных нотных станах (как для фортепиано). Верхний нотный стан — для правой руки (R), нижний — для левой (L). Под (или над) нотами выставляются цифры или буквы, которые обозначают, каким пальцем рекомендуется извлекать данную ноту. Так как «фортепианная» техника сложна в аппликатурном отношении, то для наглядности используют и две табулатуры. Верхняя (под R) — для правой руки, нижняя (под L) — для левой. Таким образом, несмотря на некоторую громоздкость, создаётся цельная, законченная форма записи, способная максимально отразить мельчайшие нюансы исполнительской техники. Конечно, в некоторых случаях, при записи несложных партий, не вызывающих трудностей при прочтении, достаточно ограничиться и одним нотоносцем с одной табулатурой. В гитарной и бас-гитарной нотной литературе можно встретить как ту, так и другую форму записи.

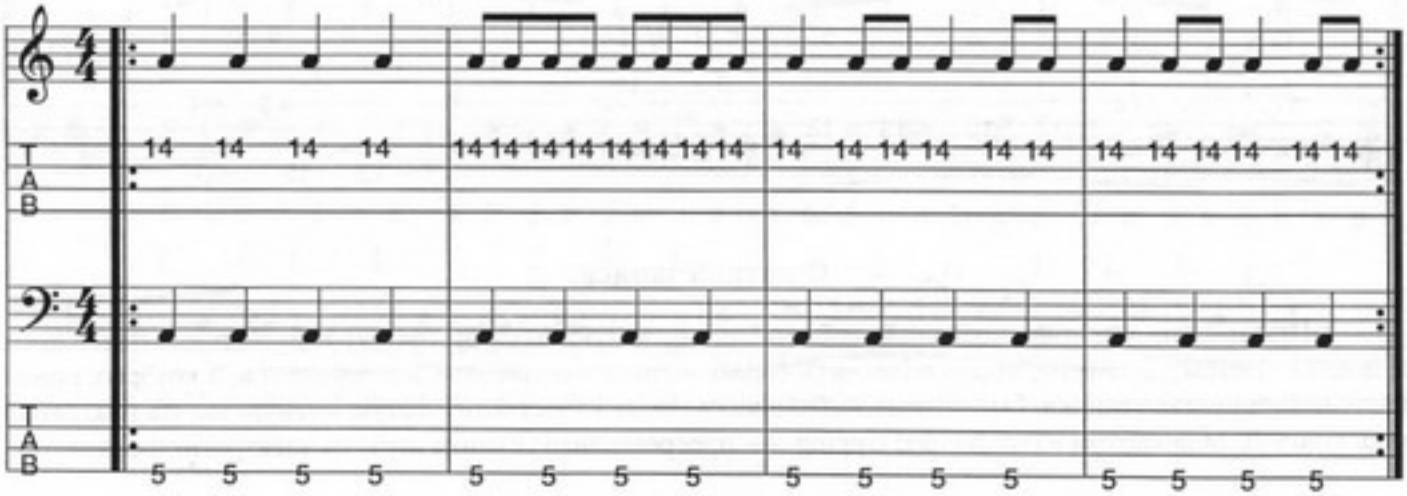


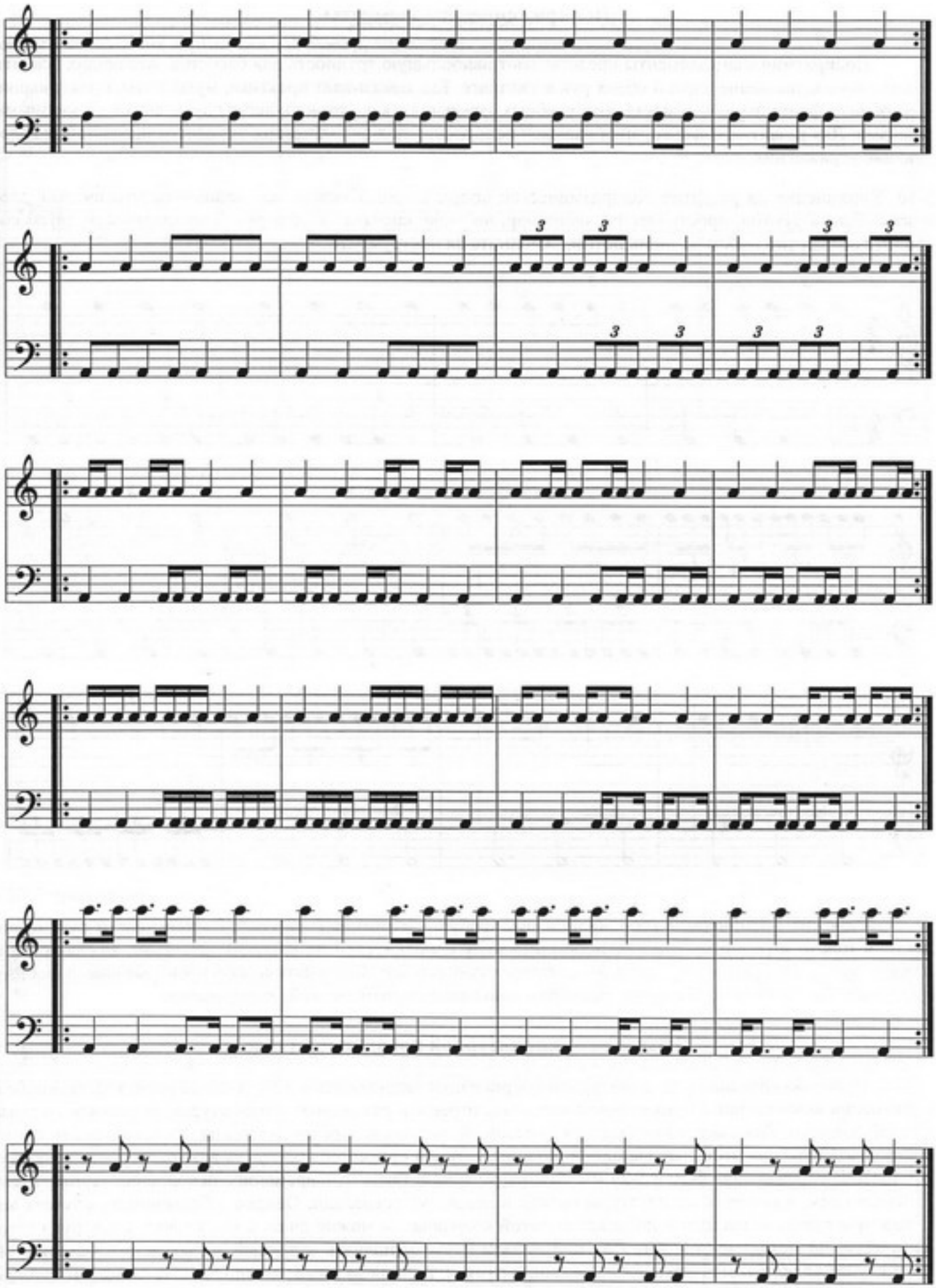
Развитие ритмической координации рук.

При одновременном исполнении двумя руками 2-х независимых партий бас-гитаристу необходимо преодолеть привычный стереотип «синхронной» координации рук, используемой при игре на бас-гитаре стандартными способами. «Фортепианная» техника требует постоянного развития координации, с целью достичь полной раскованности рук в ритмическом отношении. Музыканты, не имеющие практики игры на фортепиано, практически сталкиваются с новой областью изучения, необычного для бас-гитары, музыкального языка.

Развивать ритмическую координацию на начальном этапе наиболее эффективно на простых примерах, чтобы не отвлекать внимание на другие исполнительские элементы. После усвоения какой-либо ритмоформулы на одиночных звуках её можно использовать в более сложных исполнительских условиях, например, при исполнении мелодических фраз.

5-49. Упражнения на развитие ритмической координации рук. Прежде чем исполнить ритмические элементы обеими руками, проиграйте их сначала каждой рукой в отдельности и, лишь затем, соедините обе партии вместе.

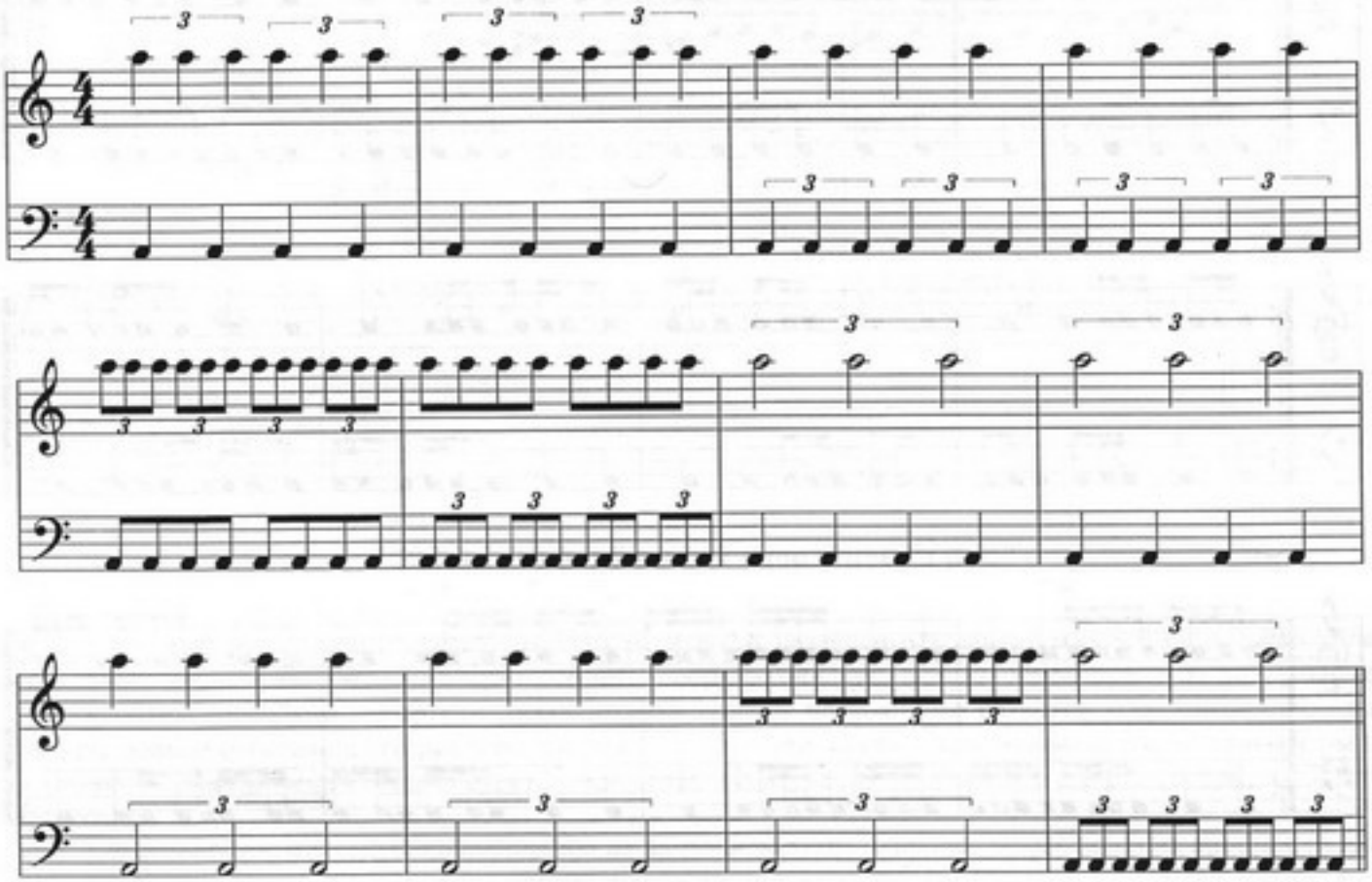




Полиритмические элементы.

Полиритмические элементы представляют наибольшую трудность для басистов, желающих освоить независимое исполнение партий обеих рук в тэппинге. Как показывает практика, музыканты, проходившие курс общего фортепиано в музыкальных учебных заведениях, как правило, легче справляются с подобными задачами. Для развития и закрепления навыков исполнения полиритмических элементов предлагаются следующие упражнения.

5-50. Упражнение на развитие полиритмической координации. Прежде чем исполнить ритмические элементы обеими руками, простучите их, например, по столу сначала каждой рукой в отдельности, затем соедините обе партии вместе и, лишь потом, исполните на инструменте.



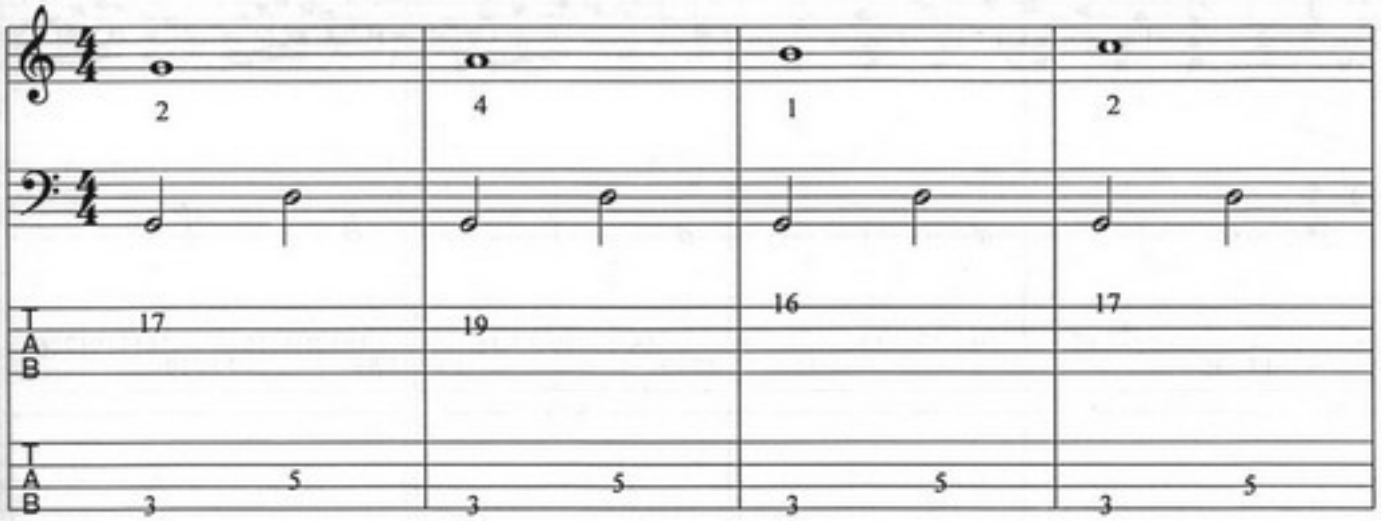
Развитие ритмической координации рук требует ежедневных занятий. Раскованности рук можно достичь только игровой практикой. Вспомните игру исполнителей на ударной установке, каждая рука и каждая нога у которых исполняет свою независимую партию. Систематическое проигрывание подобных упражнений способствует быстрому приобретению навыков ритмической координации.

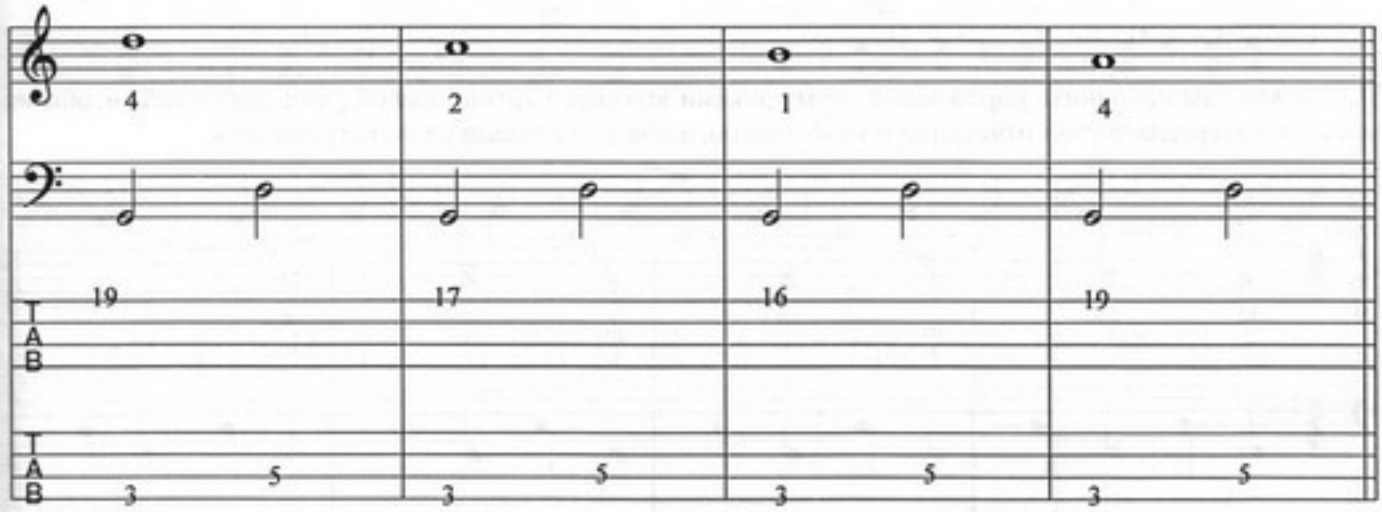
Развитие аппликатурной координации рук.

Основная сложность аппликатурной координации заключается в том, что обе руки, участвующие в исполнении композиции с применением тэппинга, играют в различных аппликатурах, соединить которые совсем непросто. Даже когда исполняется унисонный, октавный отрезок движения рук и пальцев могут не совпадать. Часто при этом пальцы одной руки интуитивно стремятся повторить аппликатуру пальцев другой руки. В упражнениях 5-10 и 5-24 мы уже использовали такое одновременное исполнение двумя руками отрезков гамм, в которых аппликатуры правой и левой рук совпадали. Однако в большинстве случаях аппликатуры рук не совпадают и добиться высокой координации можно лишь в том случае, когда руки автоматически, на механической двигательной памяти будут исполнять заданный музыкальный материал. В этом случае подключается механизм мышечной памяти. Исходя из этого, можно сделать вывод, что аппликатурная координация требует длительной работы, заучивания каждого игрового элемента наизусть.

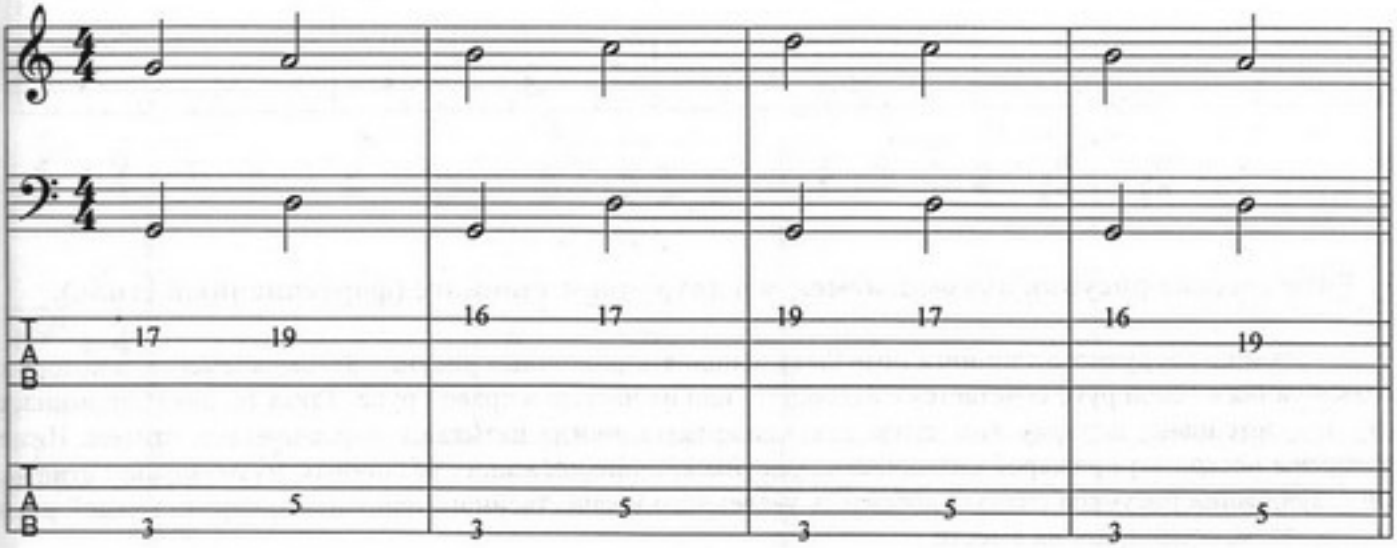
Следующие упражнения помогут вам приобрести и развить навыки аппликатурной координации при одновременном исполнении независимых (несовпадающих) партий правой и левой рук.

5-51. Упражнение на развитие аппликатурной координации рук. Сначала добейтесь уверенного и качественного исполнения партии каждой руки и, лишь затем, соединяйте их вместе.

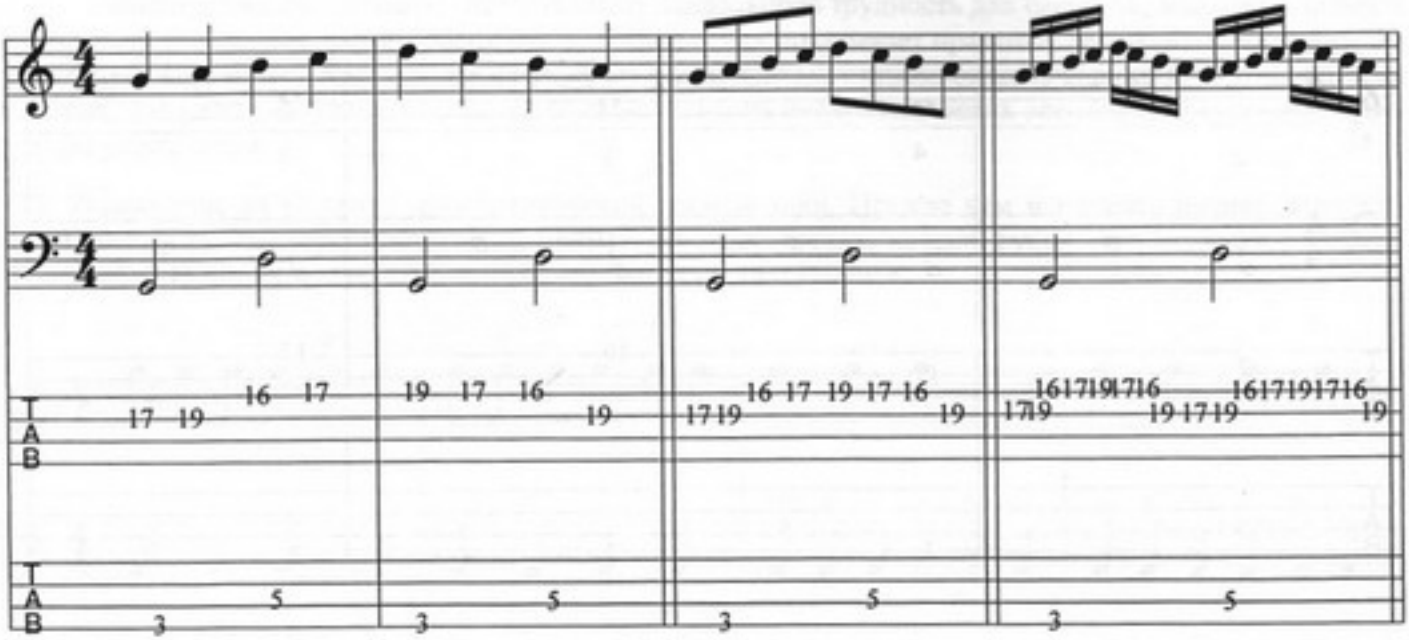




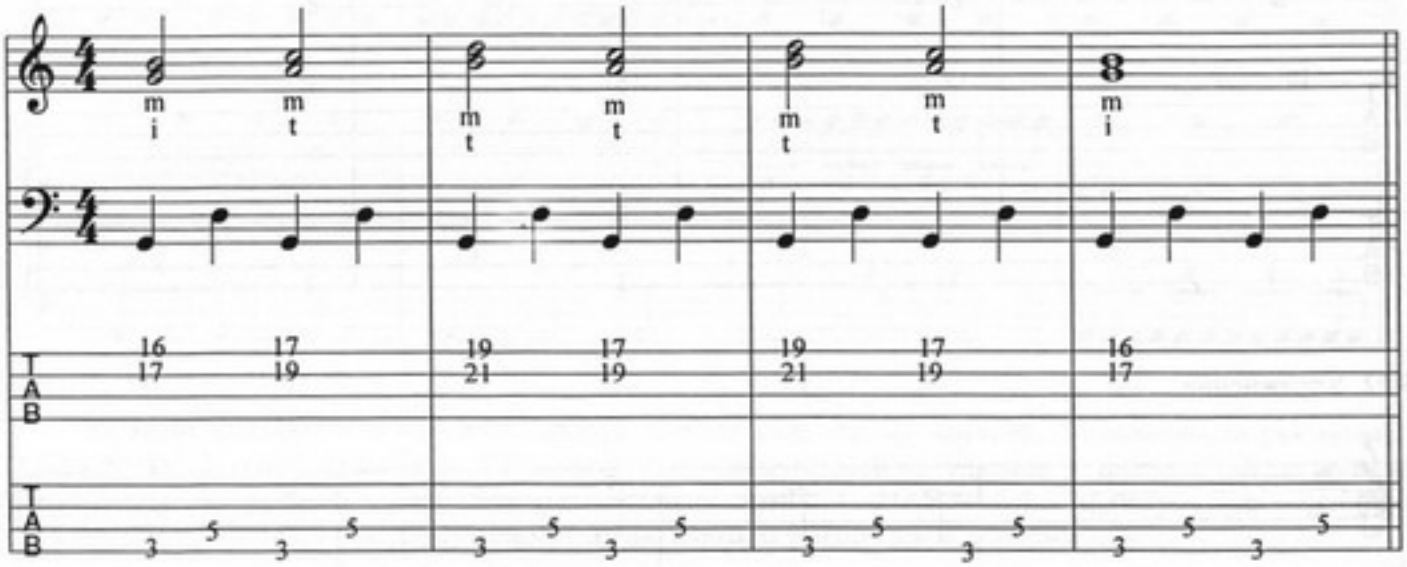
5-52. Упражнение.



5-53. Упражнение.



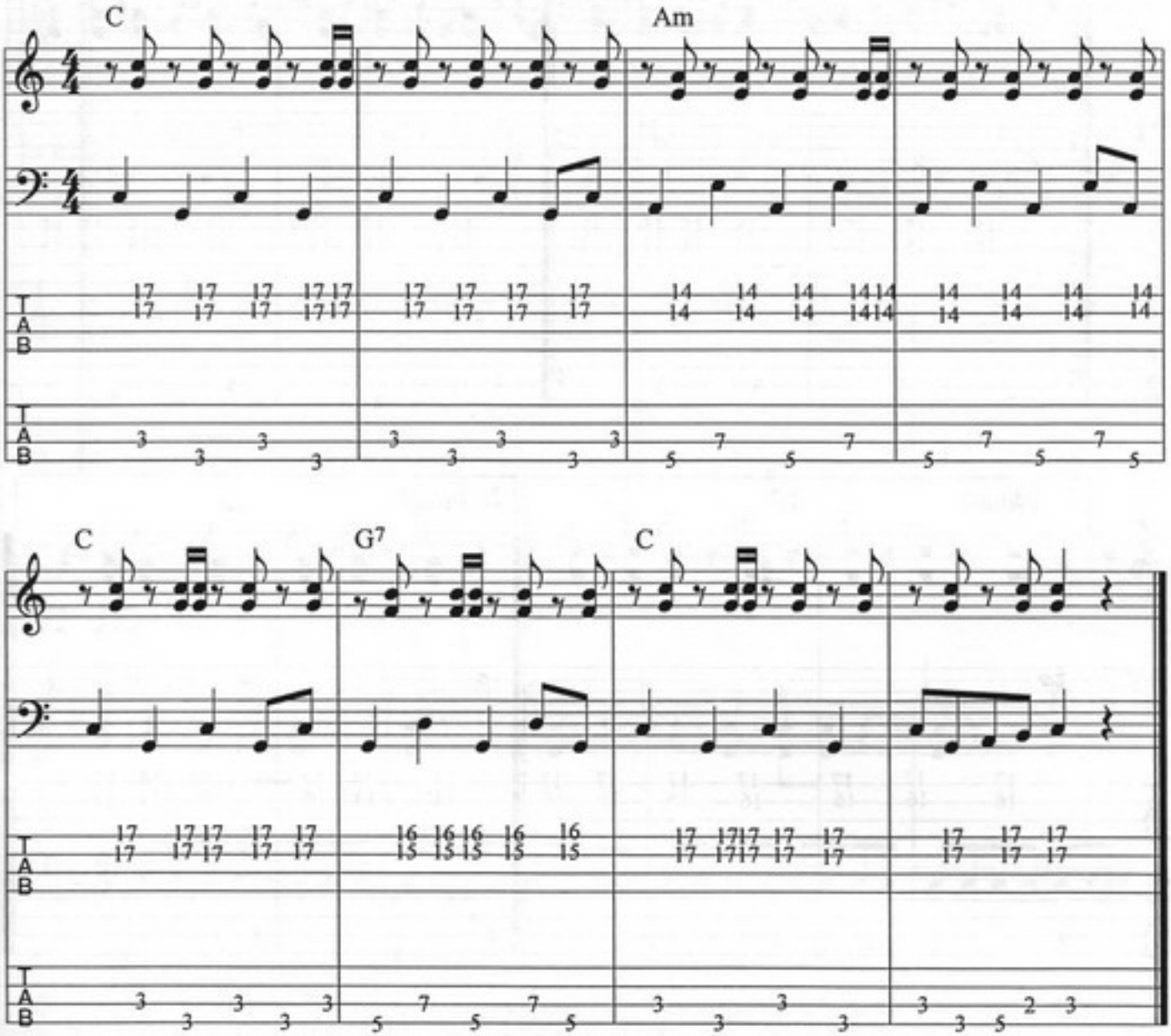
5-54. Прежде чем исполнить упражнение двумя руками выучите партию правой руки, добиваясь, чтобы каждый звук интервала звучал отчётливо и качественно, а оба звука имели равную громкость.



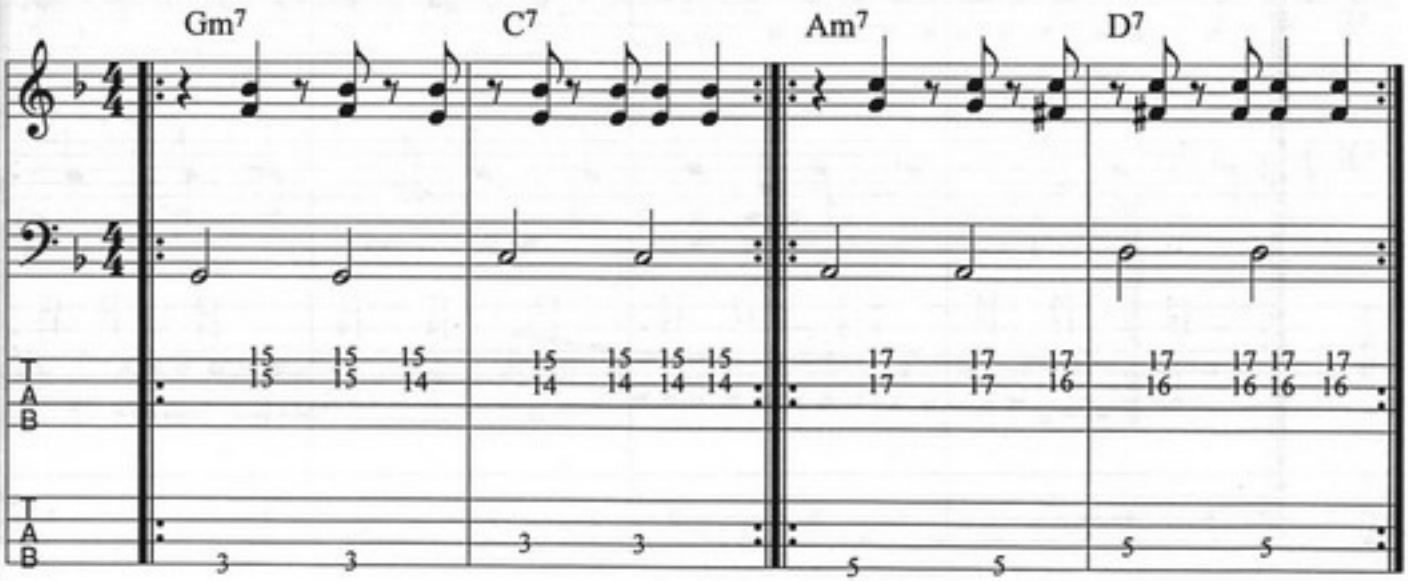
Ритмические рисунки аккомпанемента в двуручном тэппинге (фортепианный стиль).

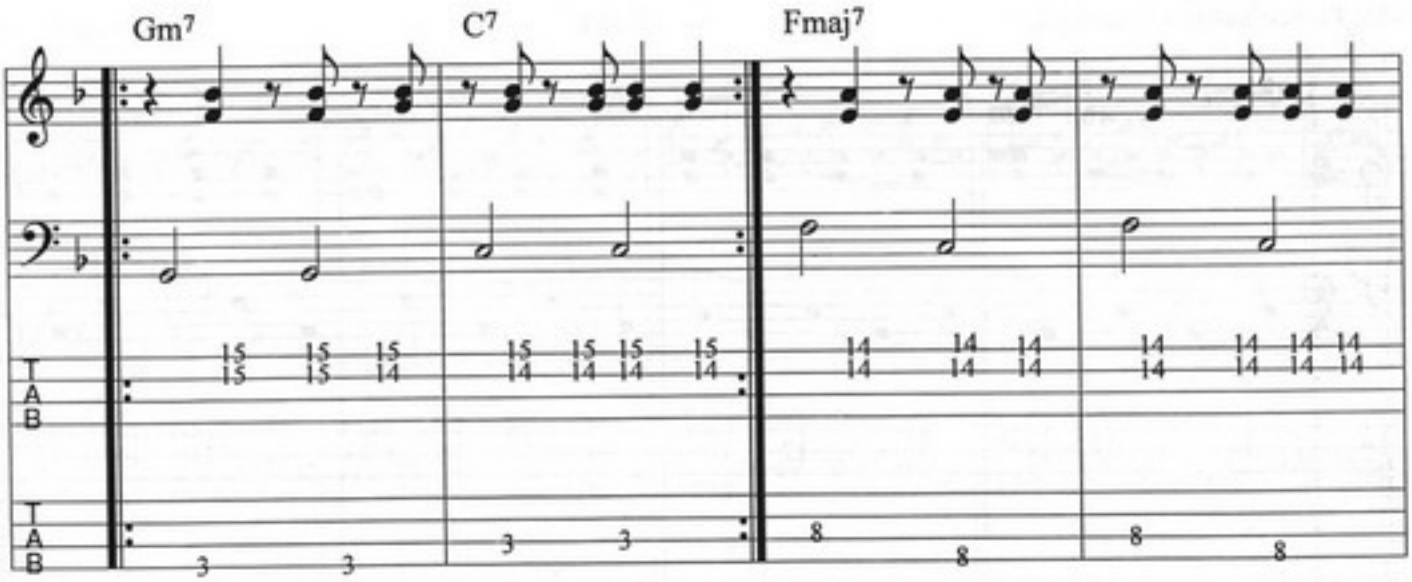
Техника двуручного тэппинга позволяет исполнять различные рисунки аккомпанемента, в которых басовая линия в левой руке сочетается с аккордами или их частью в правой руке. Такая техника напоминает игру на фортепиано, поэтому этот стиль аккомпанемента иногда называют фортепианным стилем. Ниже приведены несколько примеров ритмических рисунков, принадлежащих различным музыкальным стилям. При разучивании рисунков сначала добейтесь уверенного и качественного исполнения партии каждой руки и, лишь затем, соединяйте их вместе.

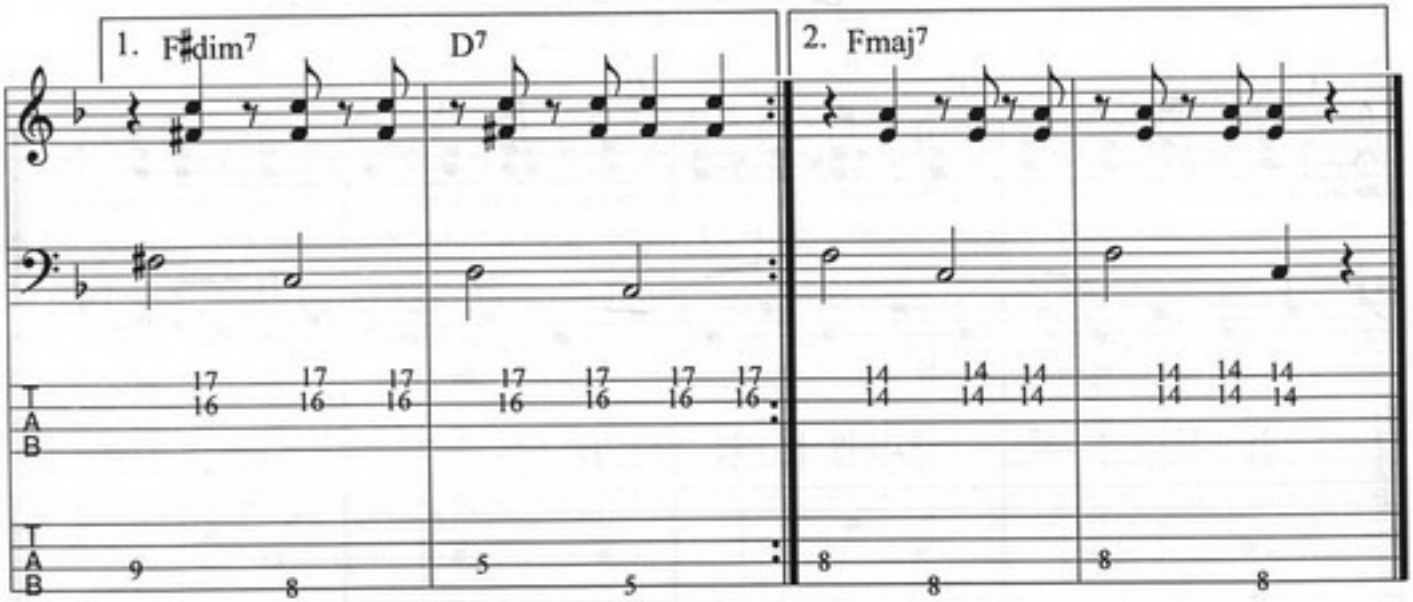
5-55. Ритмы кантри (country).



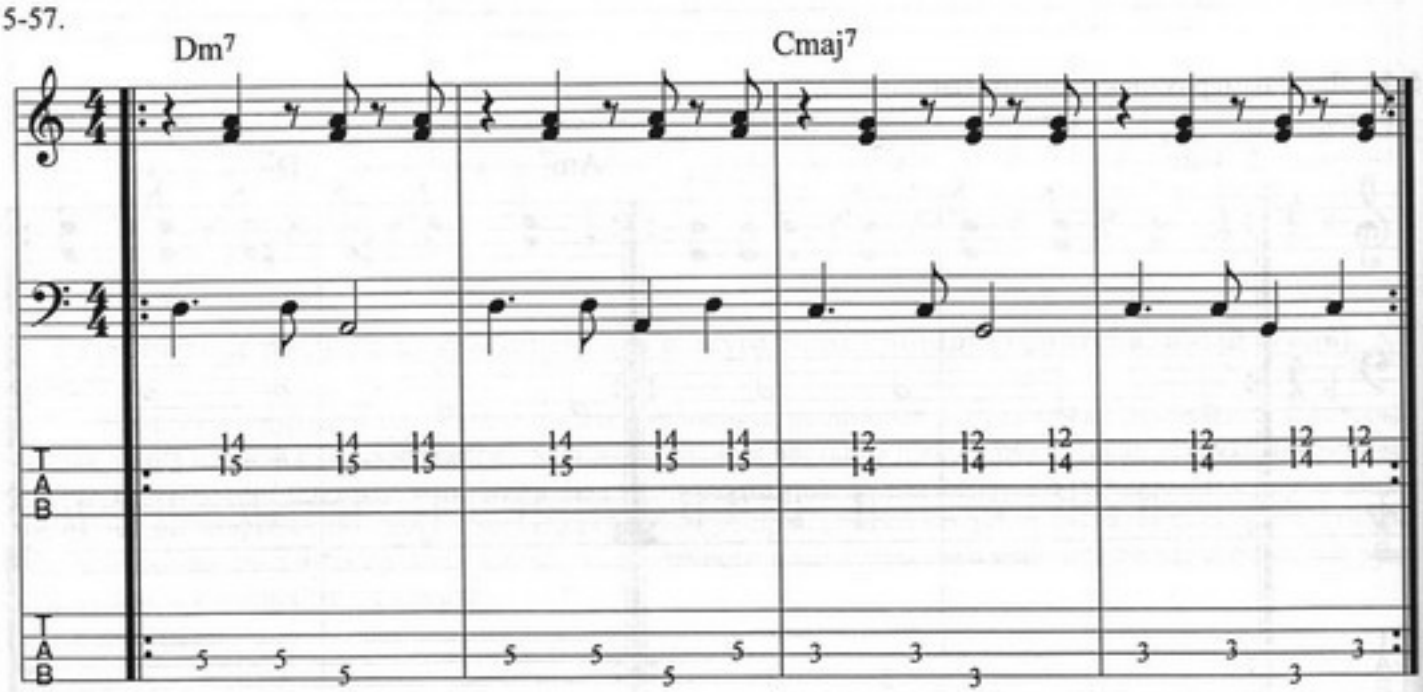
5-56. Латиноамериканские ритмы (latino).

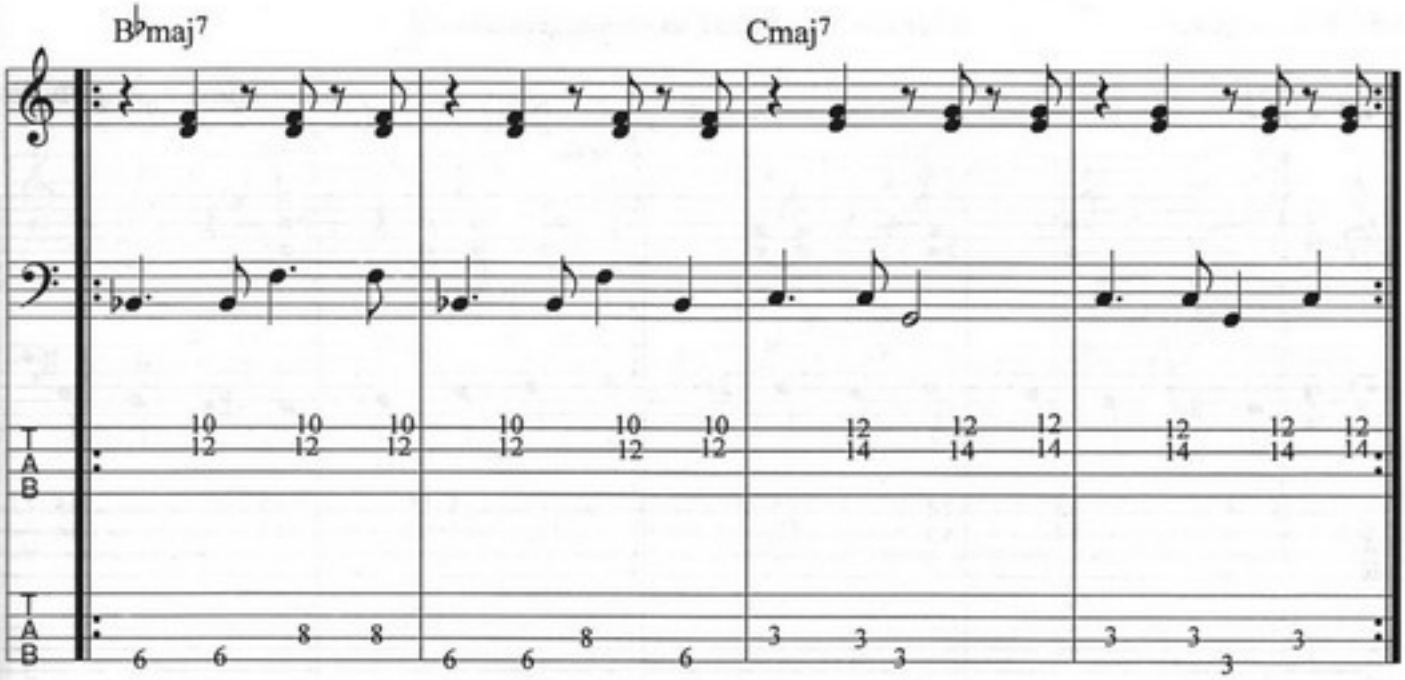




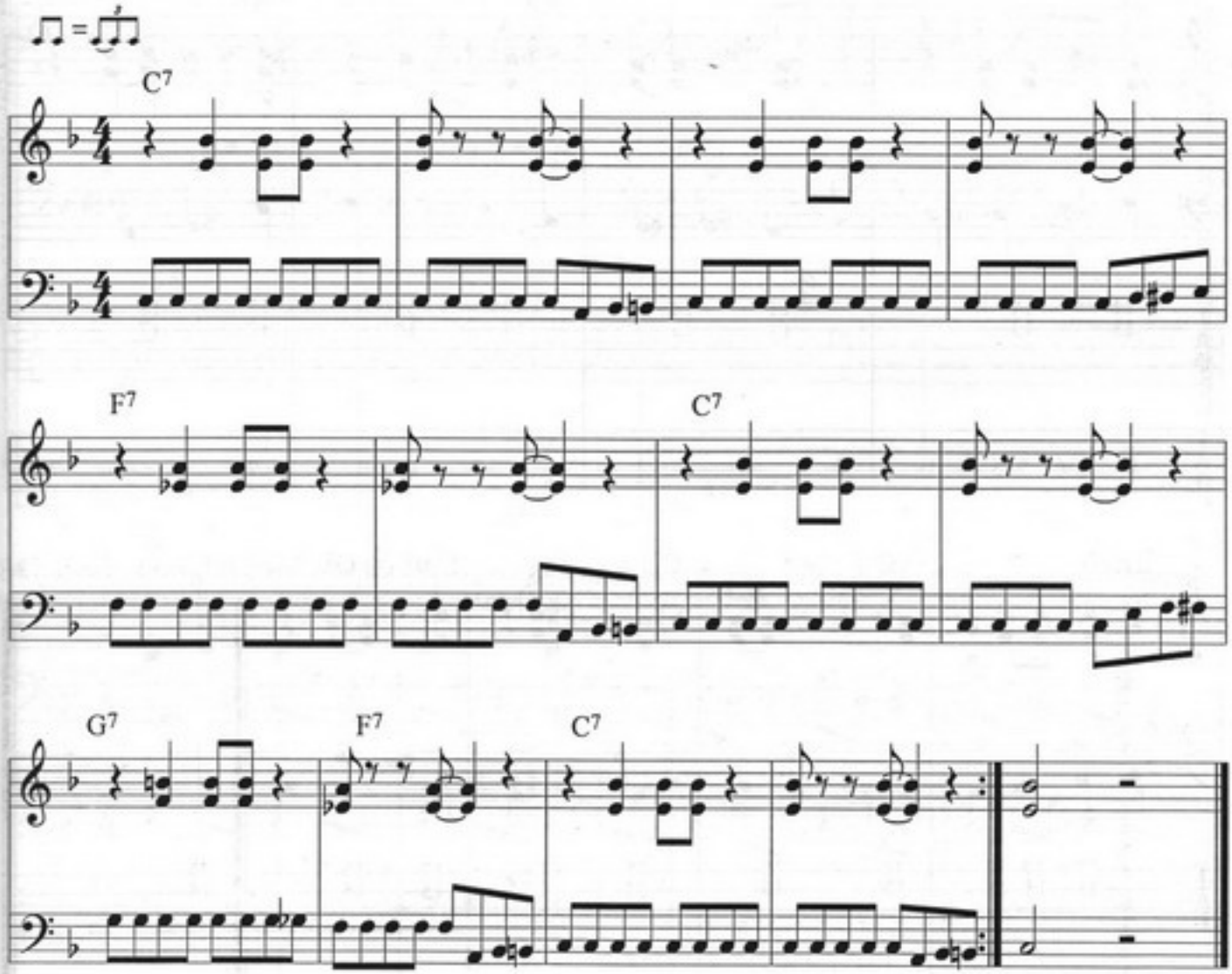


5-57.

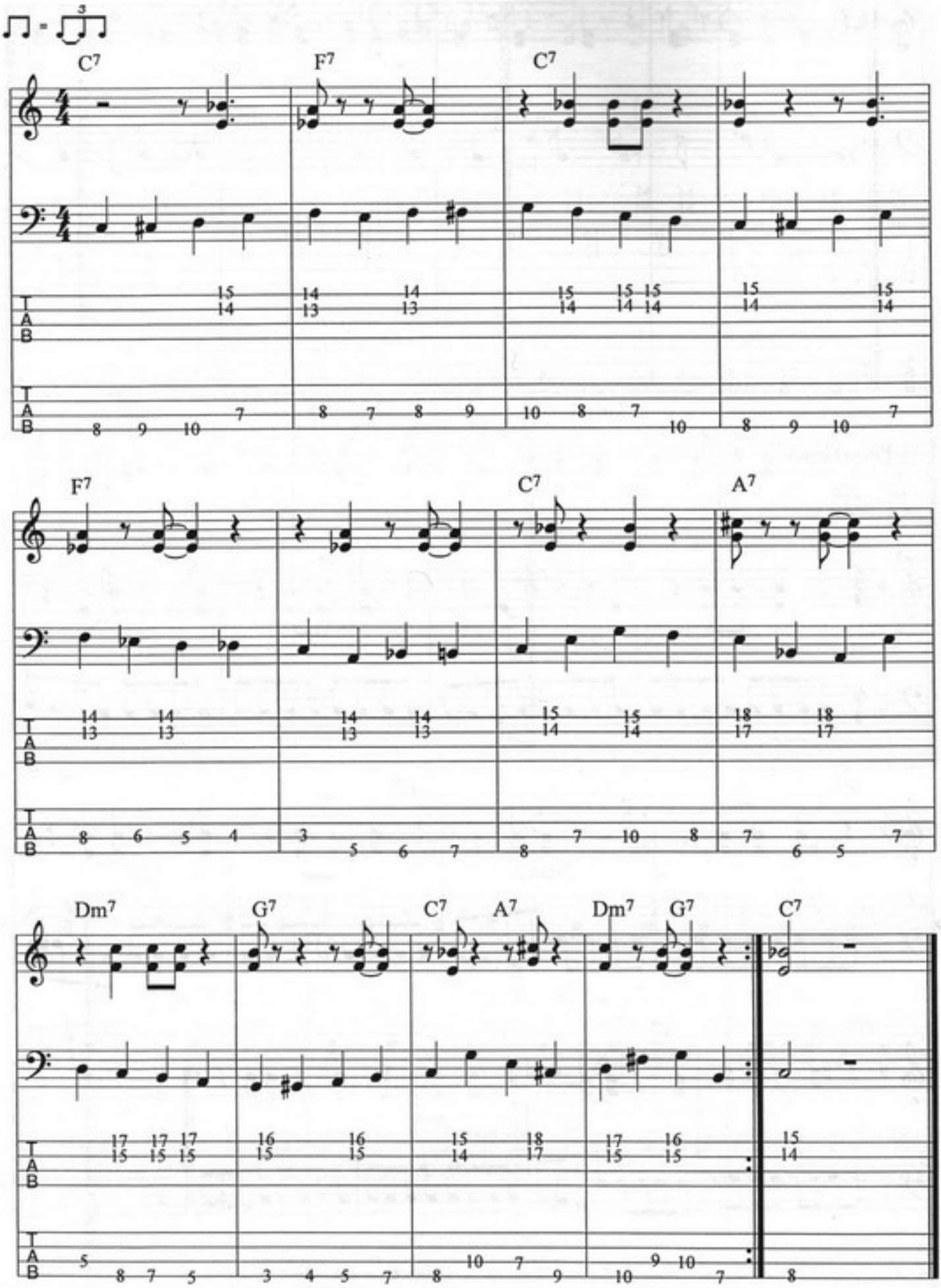




5-58. Ритмы блюза.

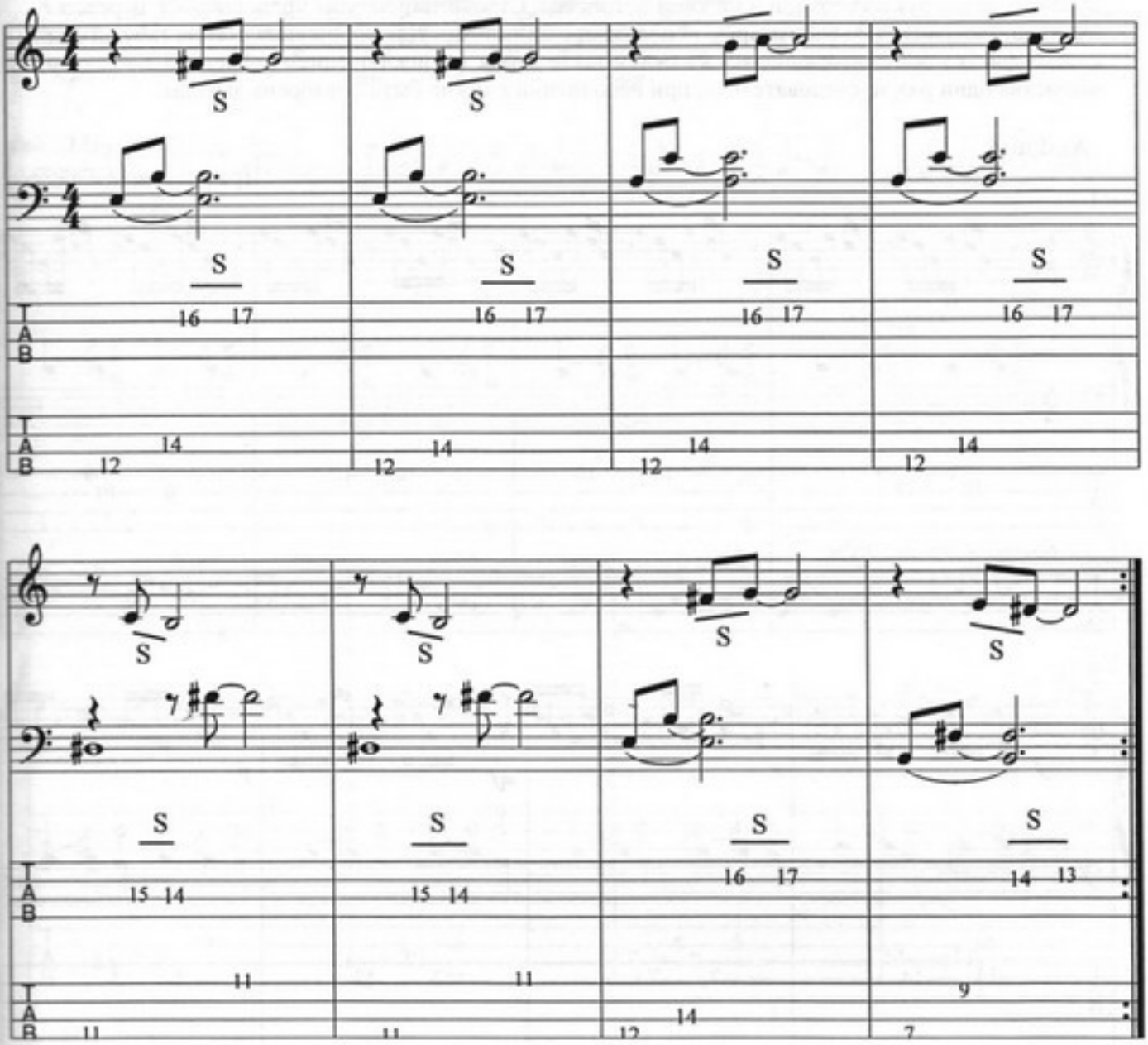


5-59. Ритмы джаза.

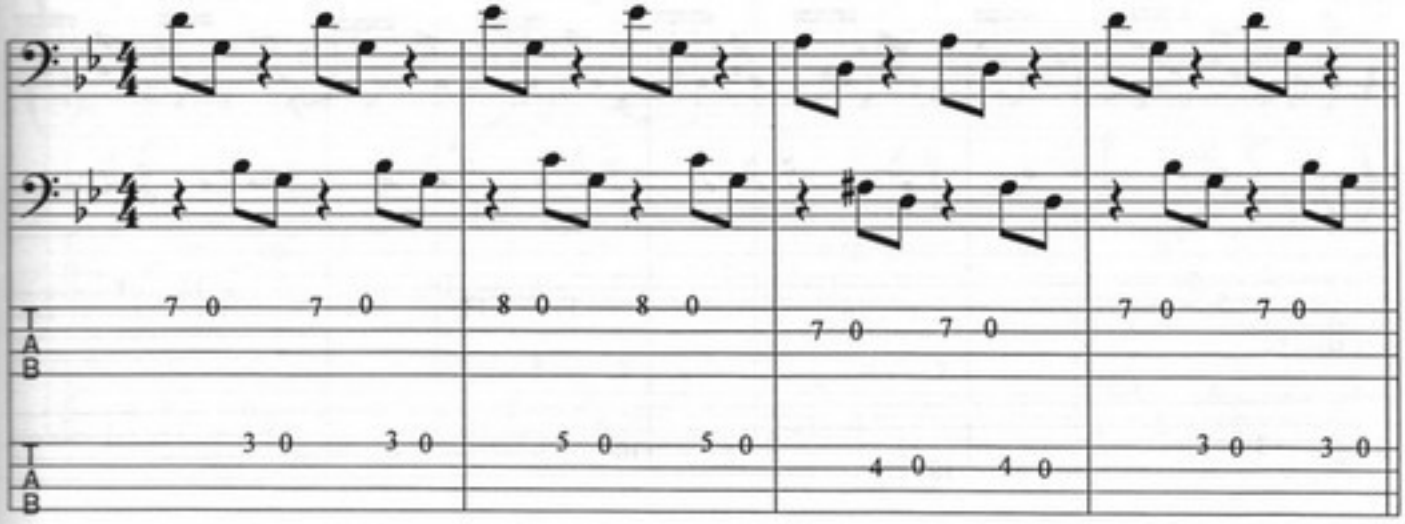


Комбинированная техника тэппинга.

5-60. Фрагмент композиции.



5-61. Срыв обеими руками. При выполнении этого приёма правой рукой, первый звук извлекается ударом пальца правой руки, а следующий — от резкого, со щипком, снятия (срыва) этого пальца со струны.



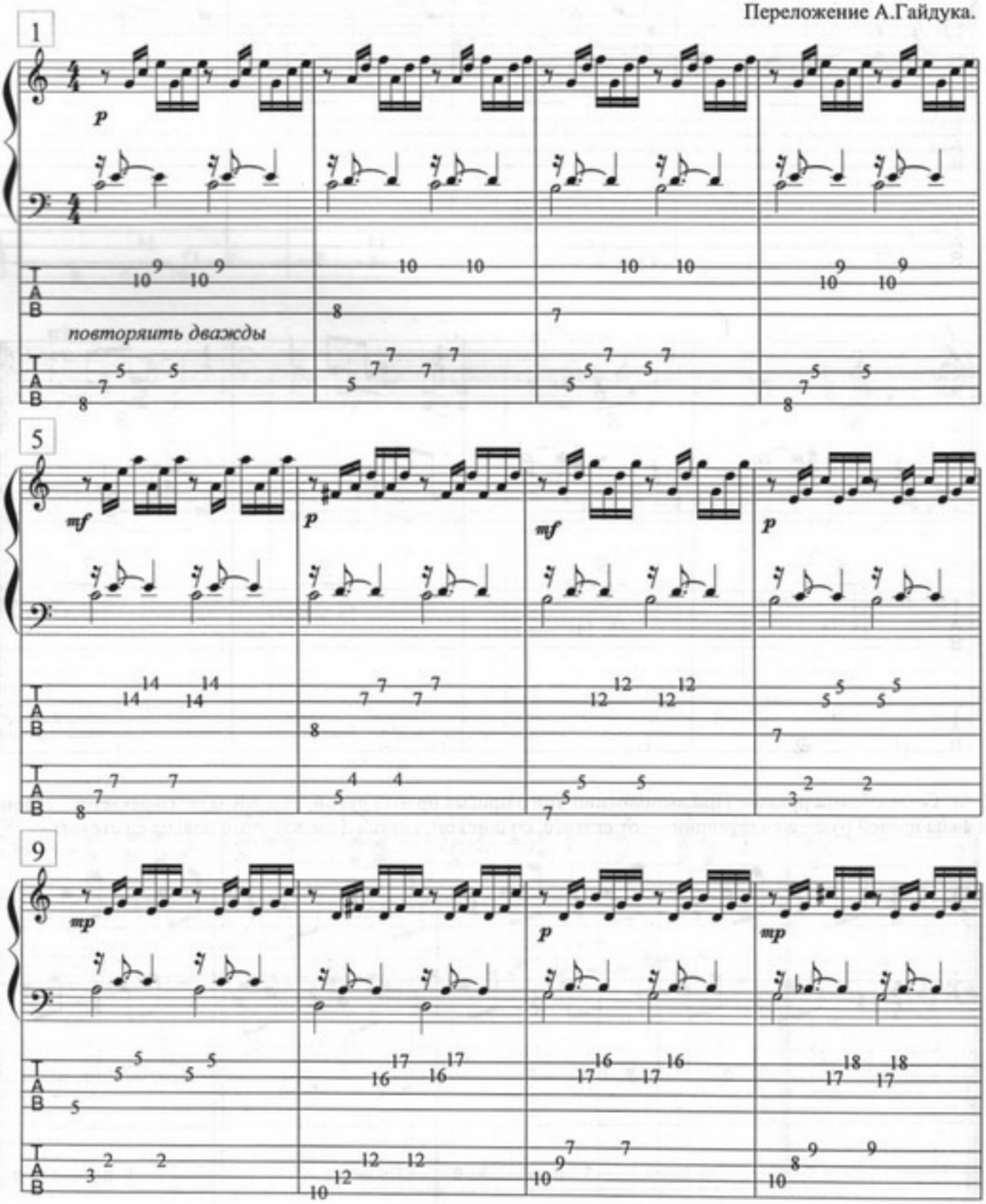
Прелюдия I.

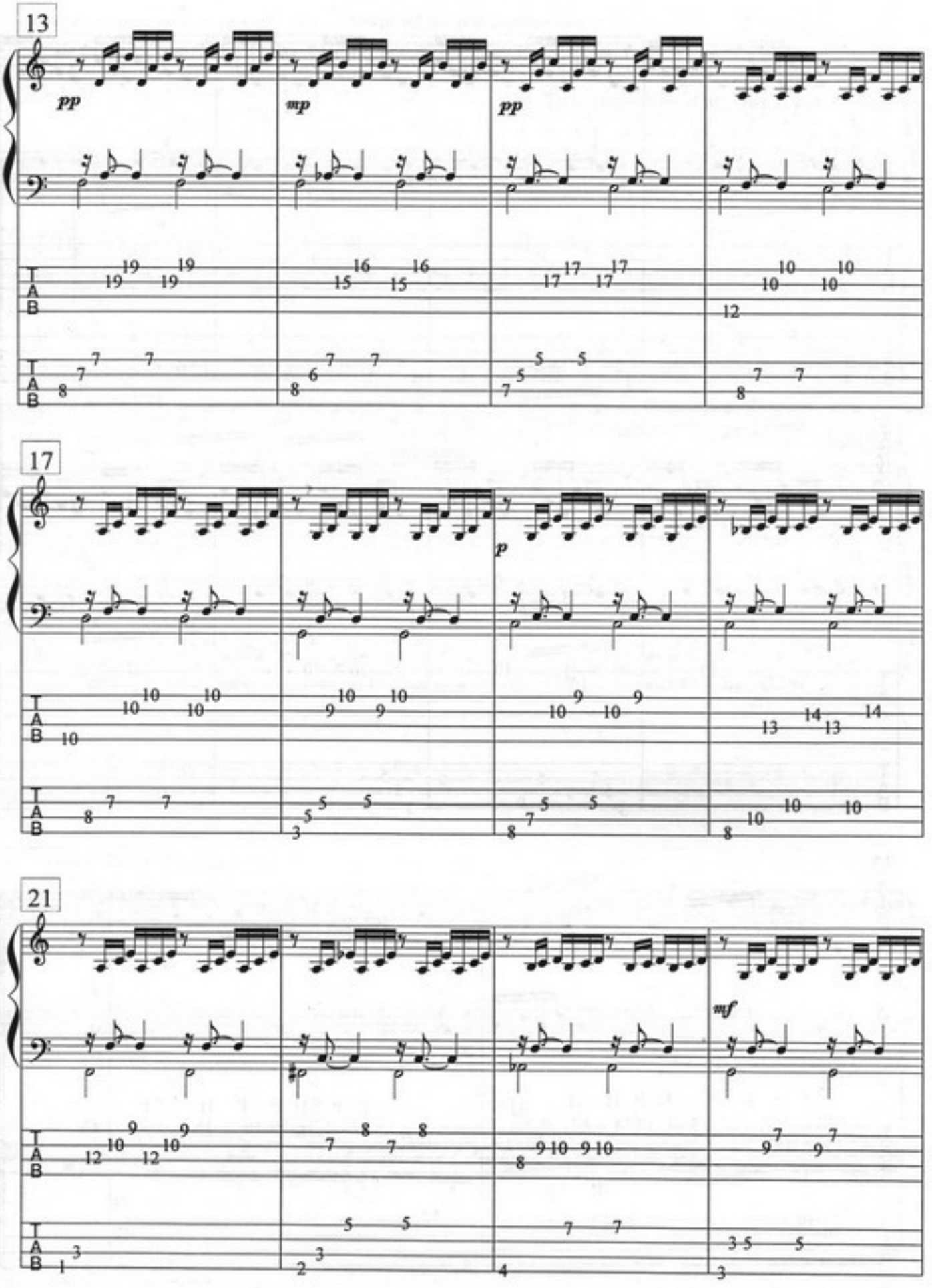
Нотные строки представляют фортепианный вариант прелюдии с обычным написанием партий правой и левой рук на верхней и нижнем нотоносце. Строки табулатуры представляют переложение произведения для бас-гитары, исполняемое тэппингом. Для упрощения чтения табулатуры каждая фигурация, повторяющаяся в каждом такте 2 раза (за исключением последних 3-х тактов) выписана один раз, и, следовательно, при исполнении должна быть повторена дважды.

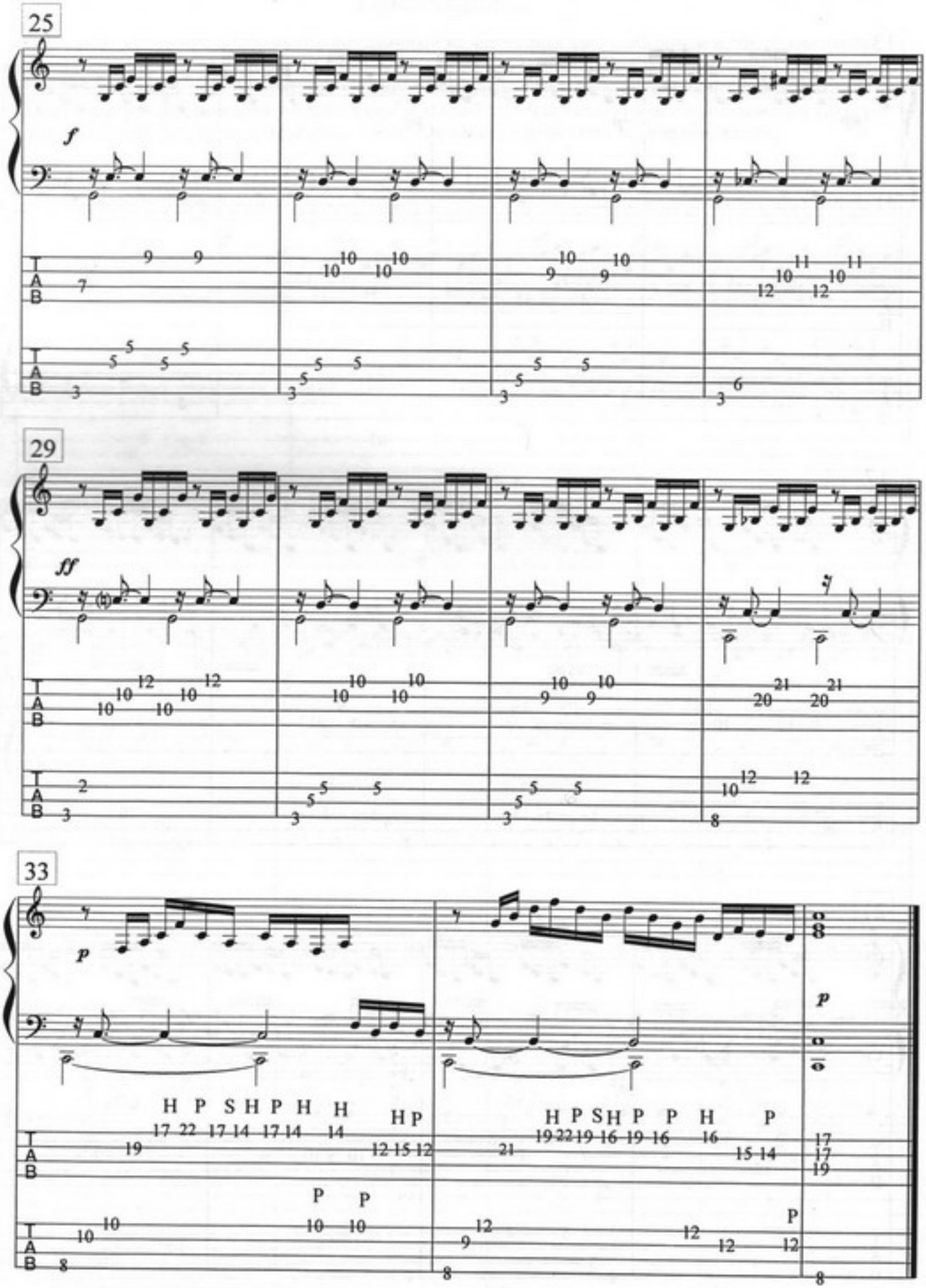
Andante

И.С. Бах

Переложение А.Гайдука.




13
pp
mp
pp
17
p
21
mf

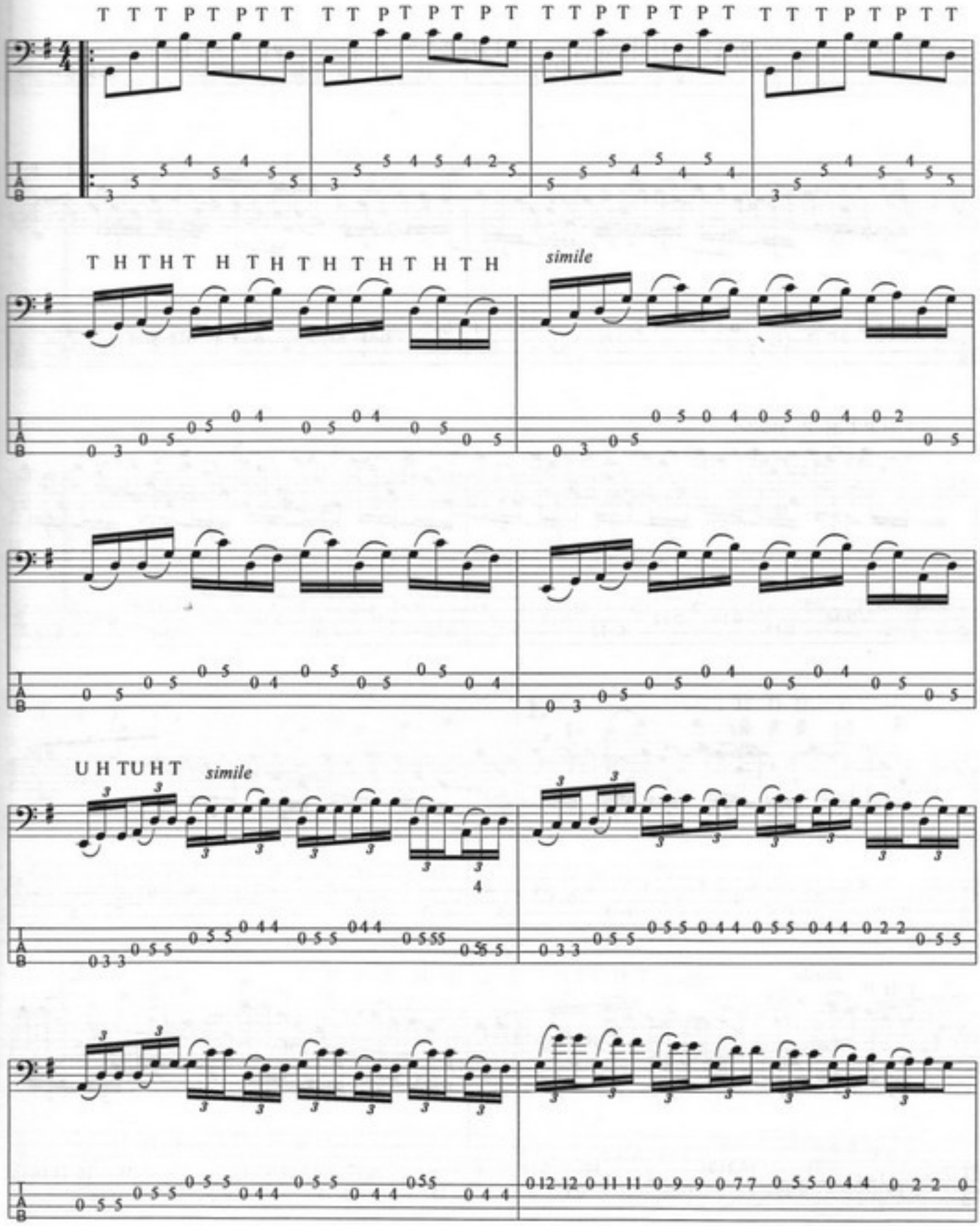

25
f
29
ff
33
p
p

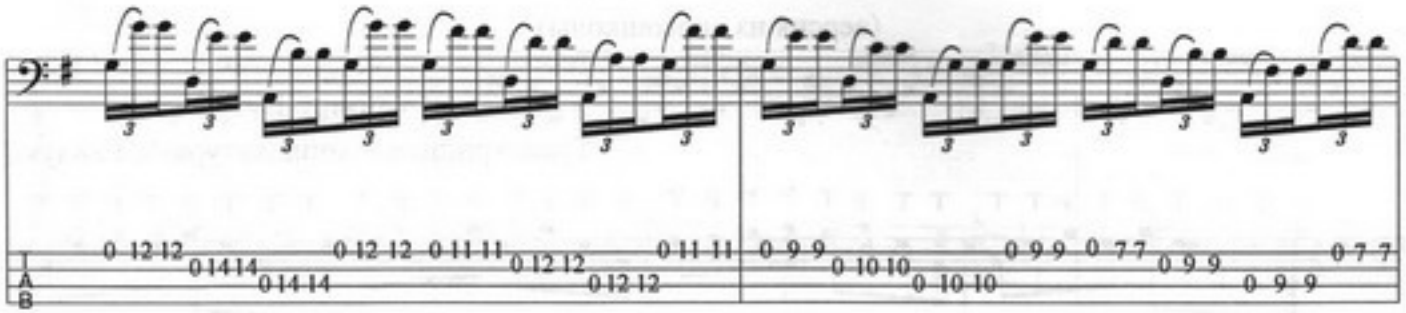
Classical Thumb

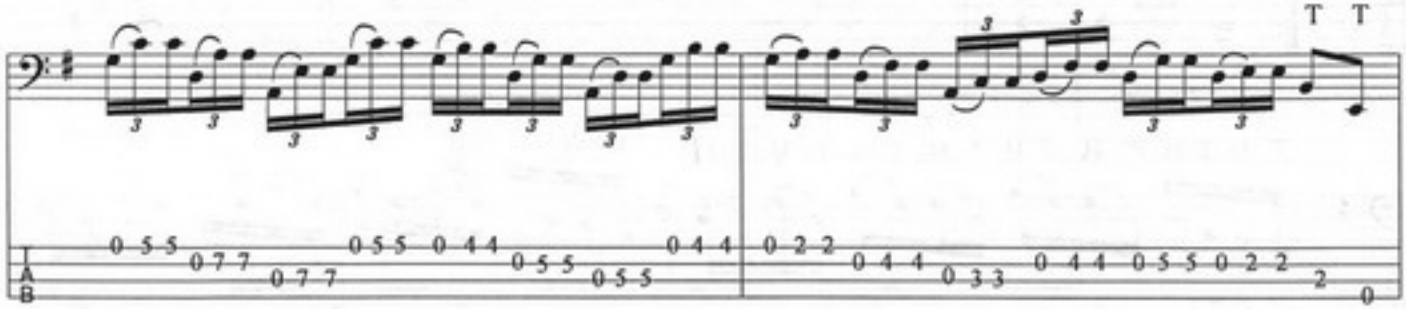
(версия из видеошколы)

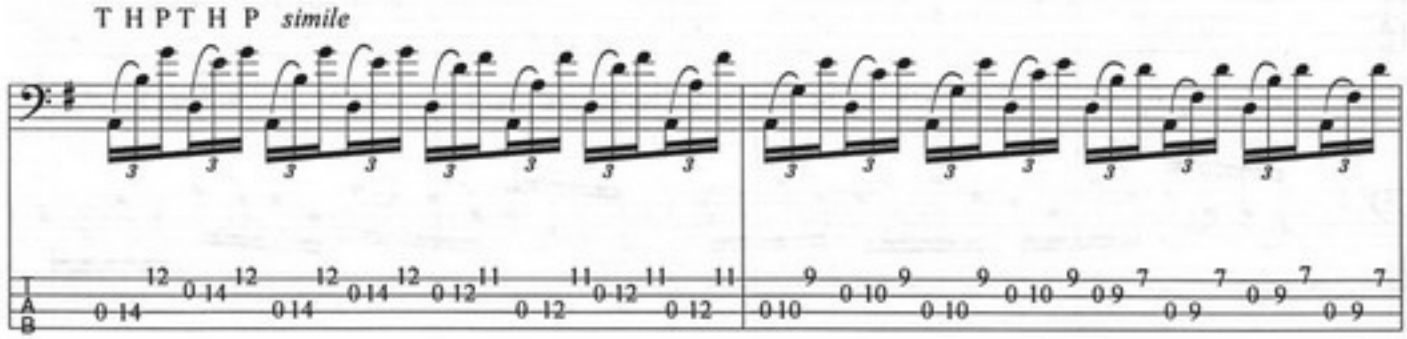
Виктор Вутен

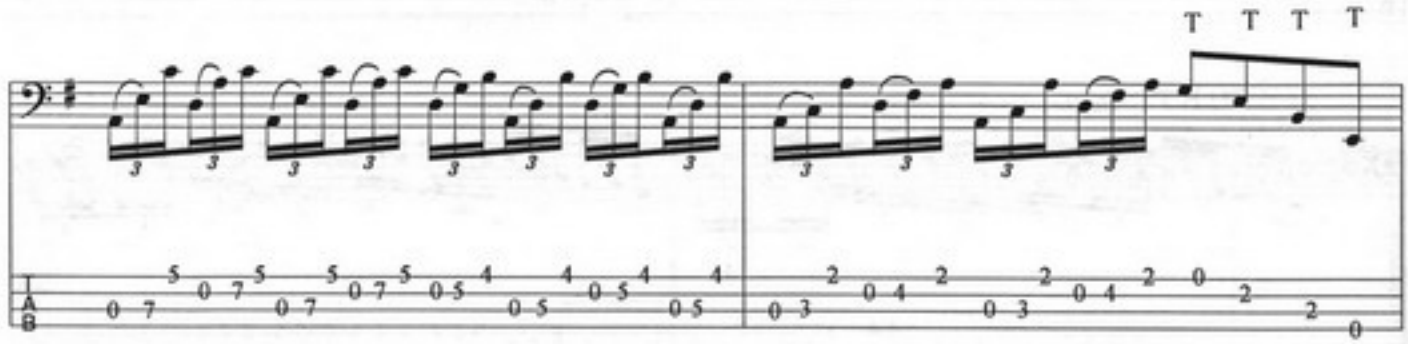
Транскрипция и аппликатура А. Гайдука

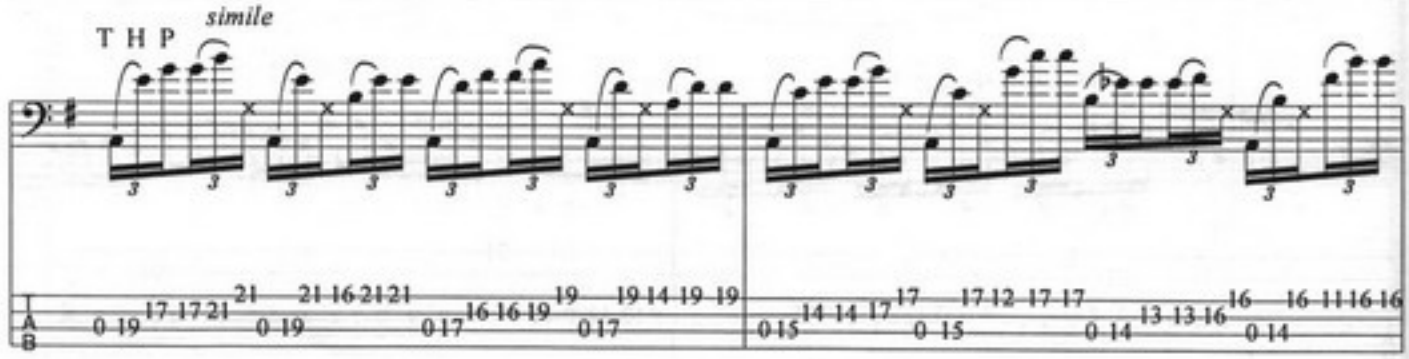


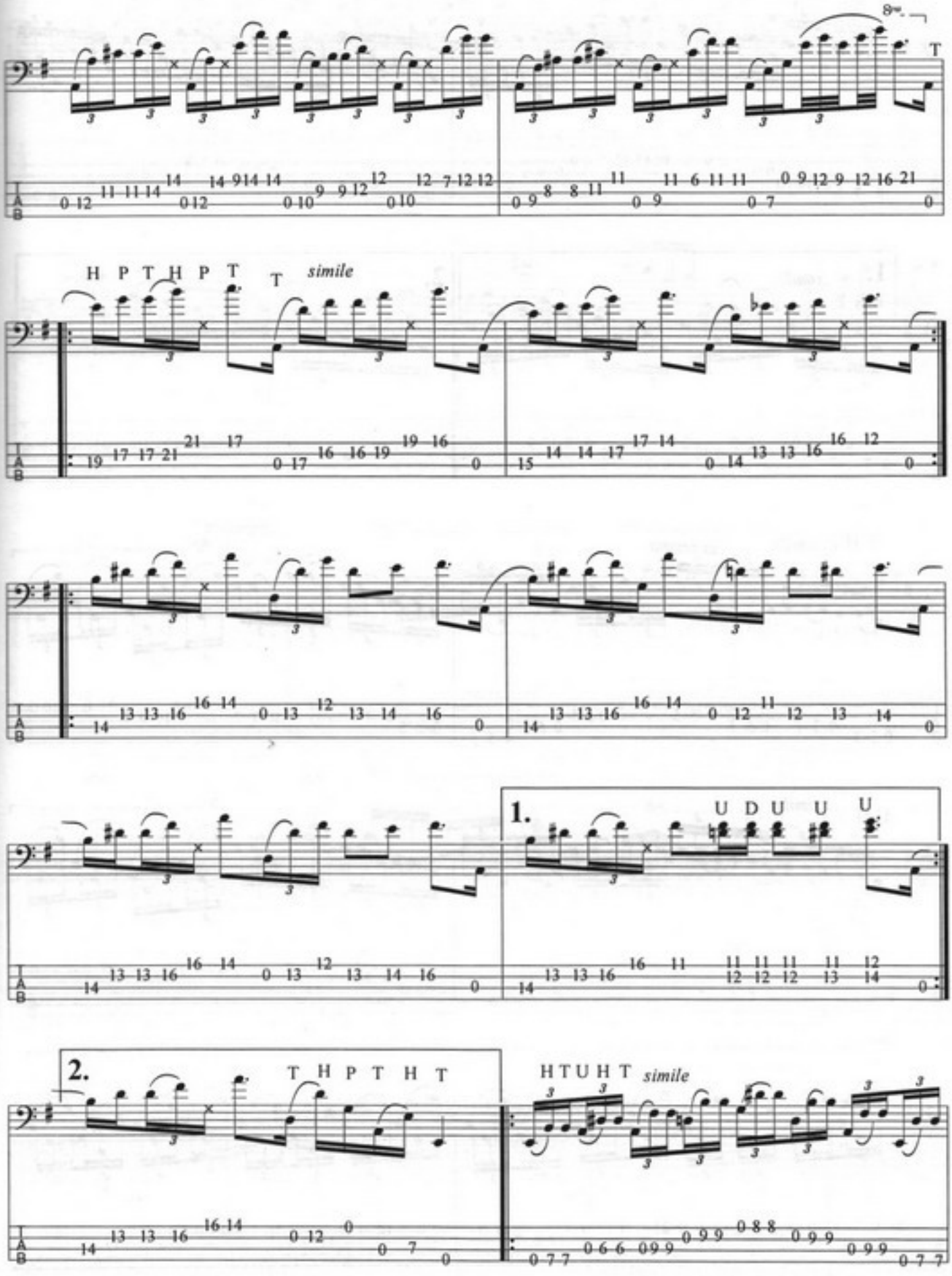


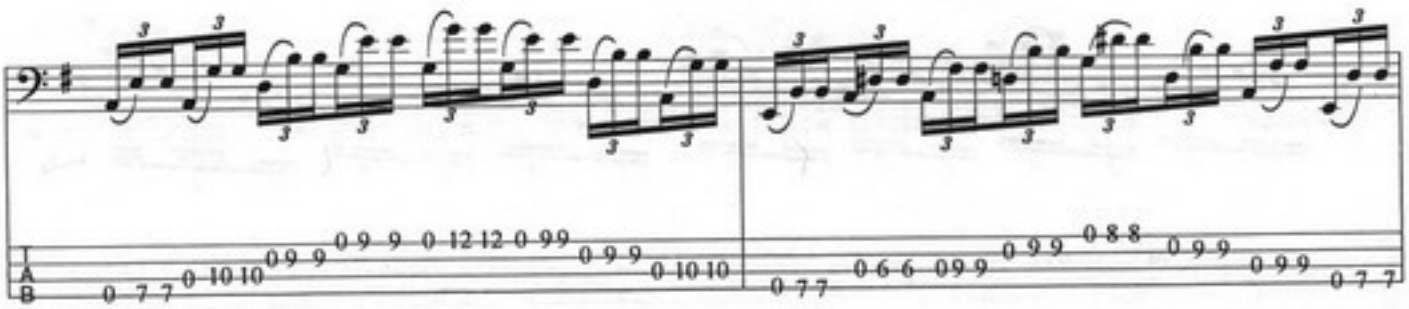

T T

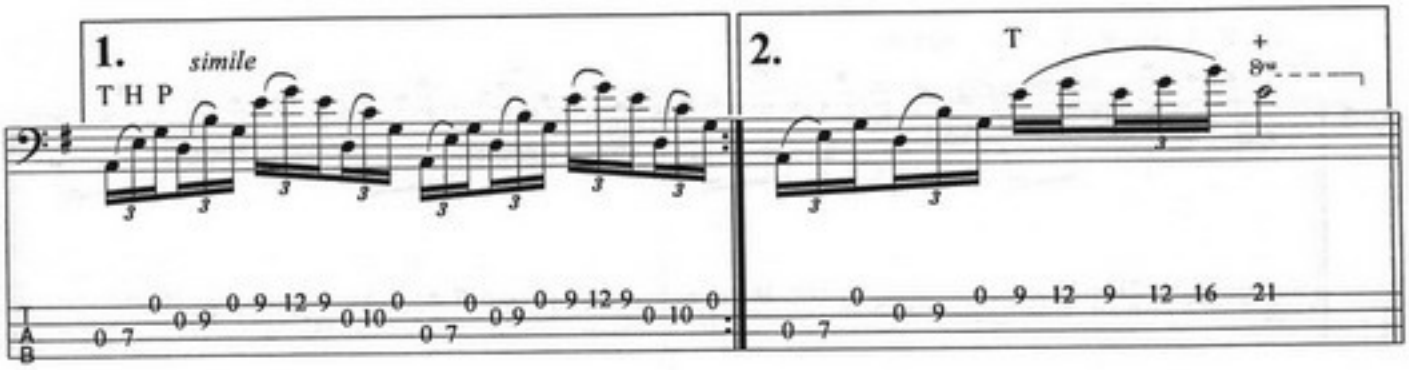

T H P T H P simile

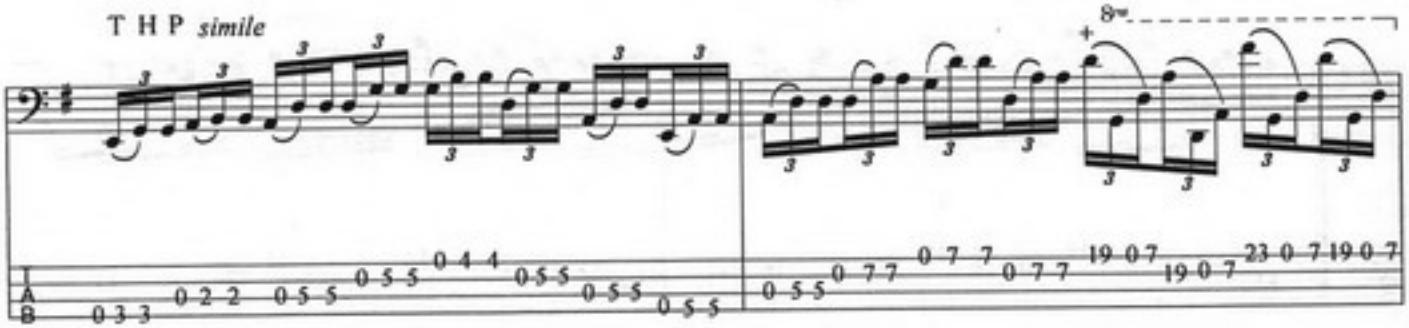

T T T T

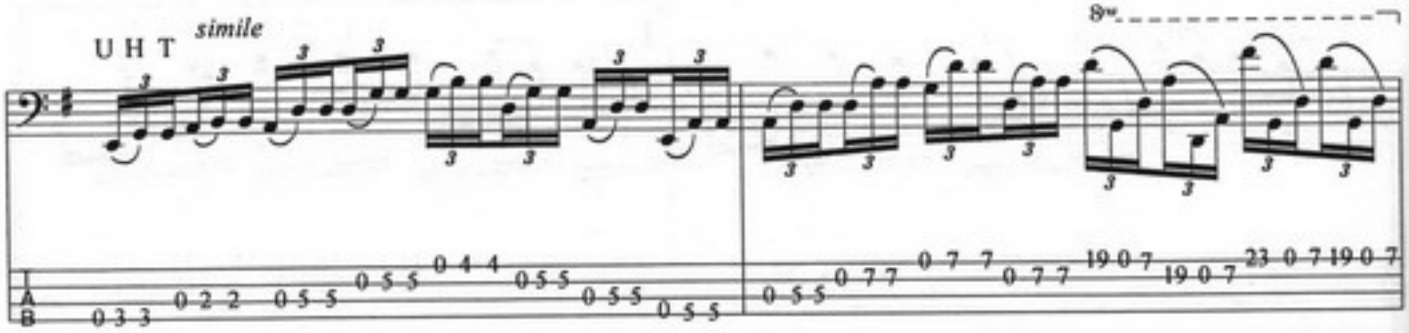

T H P
simile

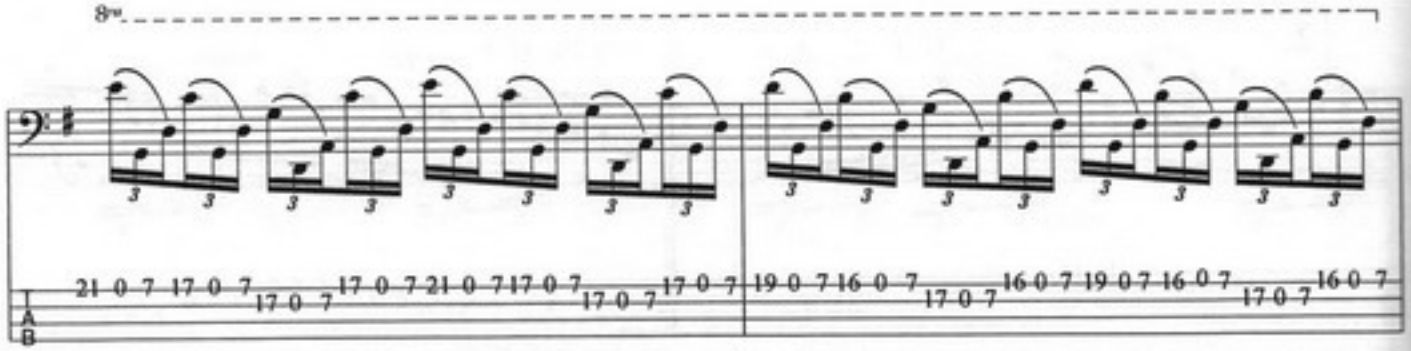

8va
T
H P T H P T
T
simile
1.
U D U U U
2.
T H P T H T
H T U H T
simile

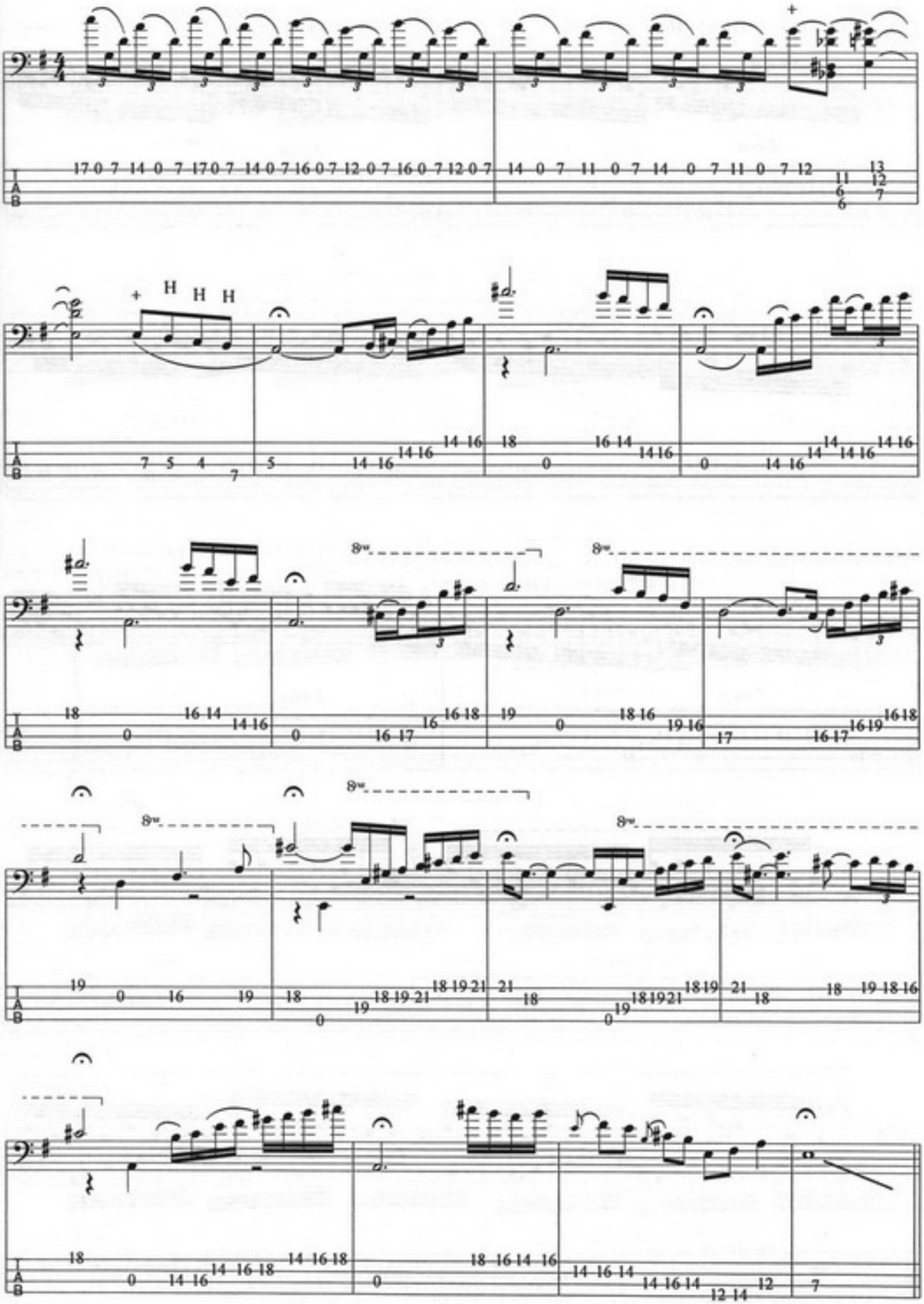


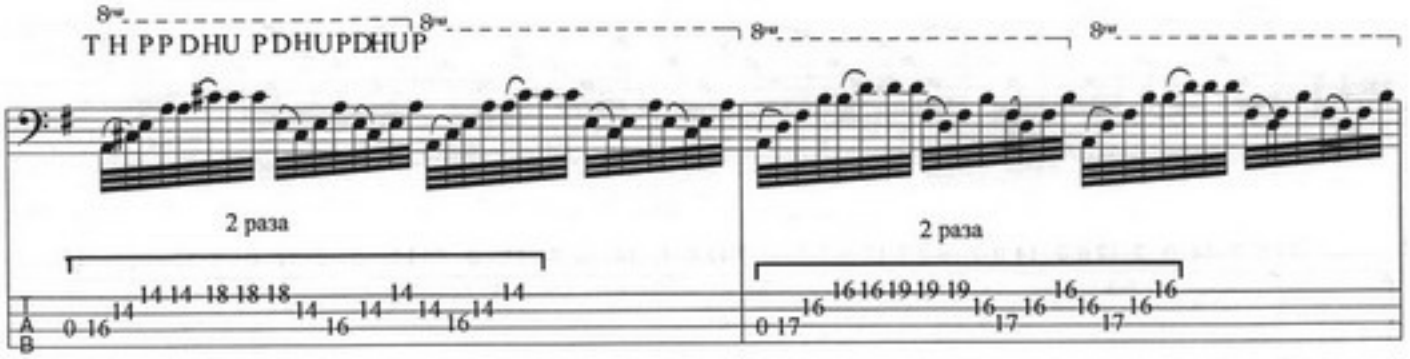

1.
simile
T H P
2.
T
8va

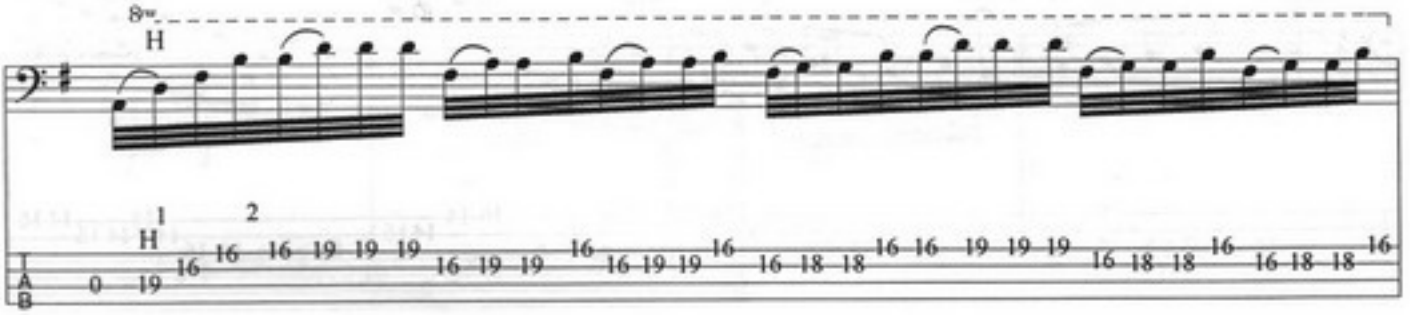

T H P simile
8va

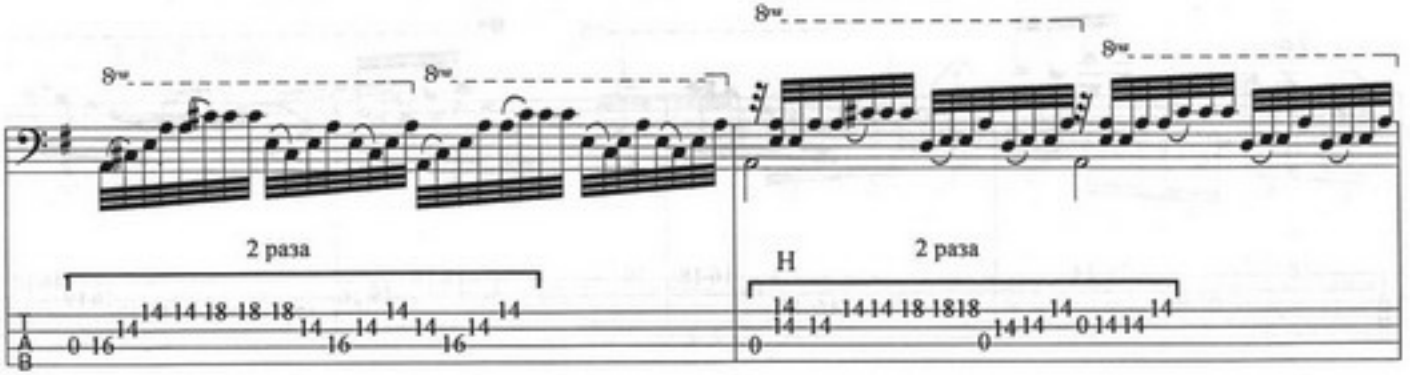

U H T
simile
8va

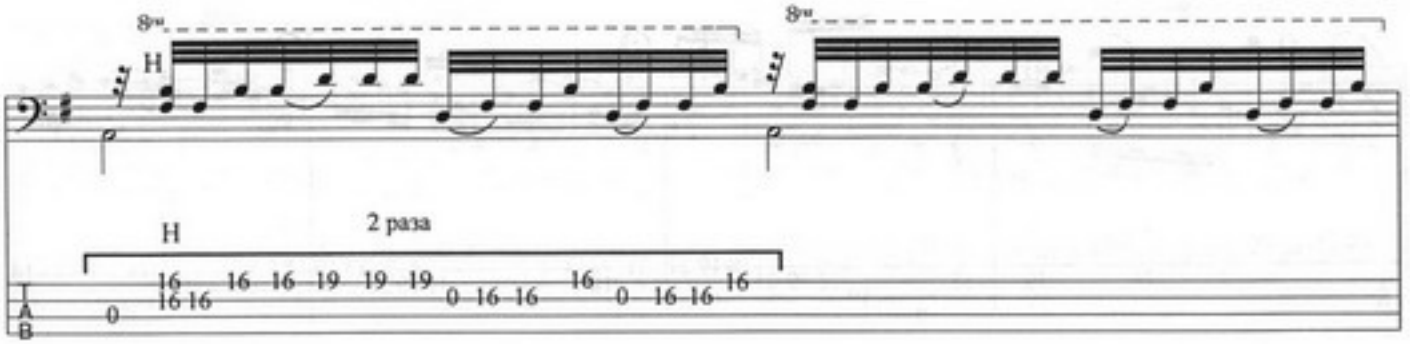

8va

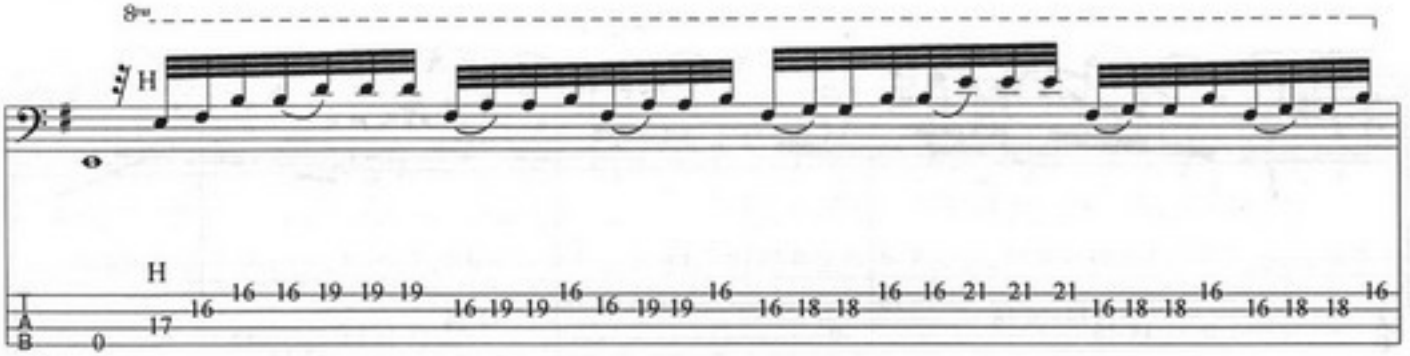

H H H
8va
8va
8va
8va
8va

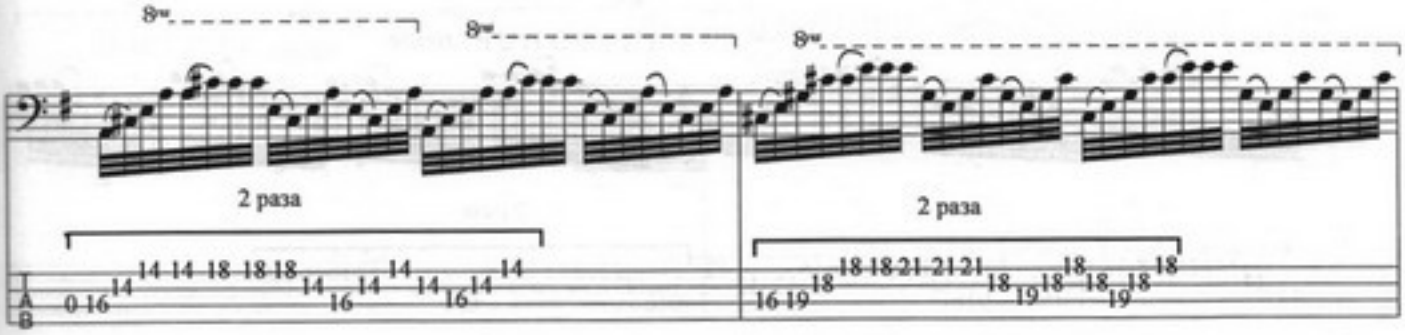

T H PP DHU PDHUPDHUP
2 раза
2 раза

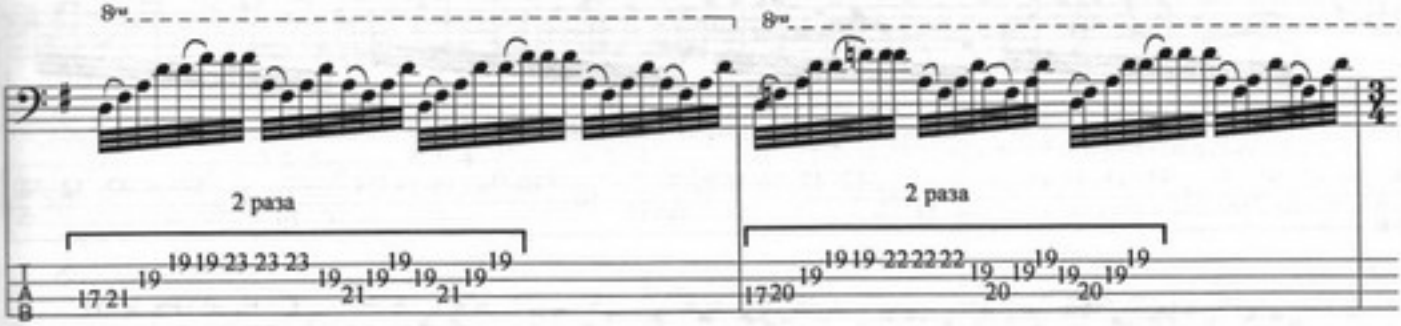

H
H

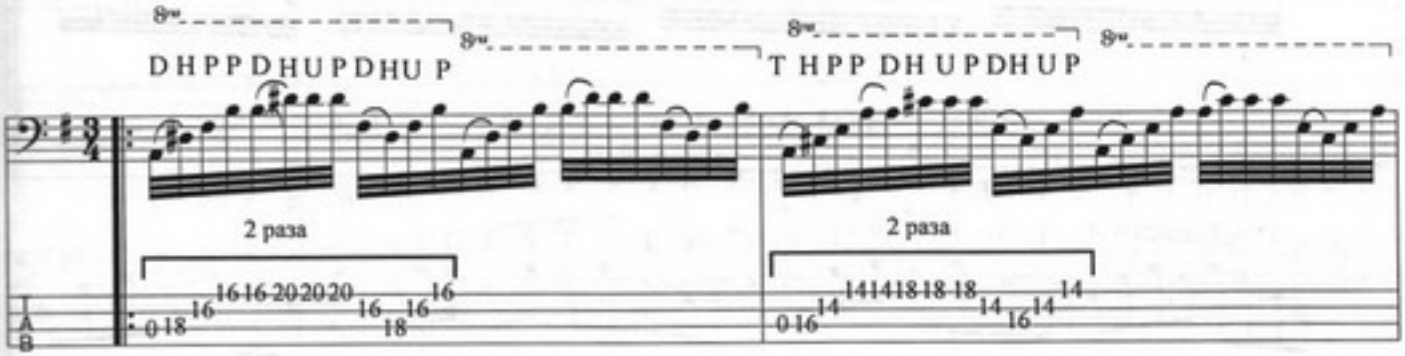

2 раза
H
2 раза

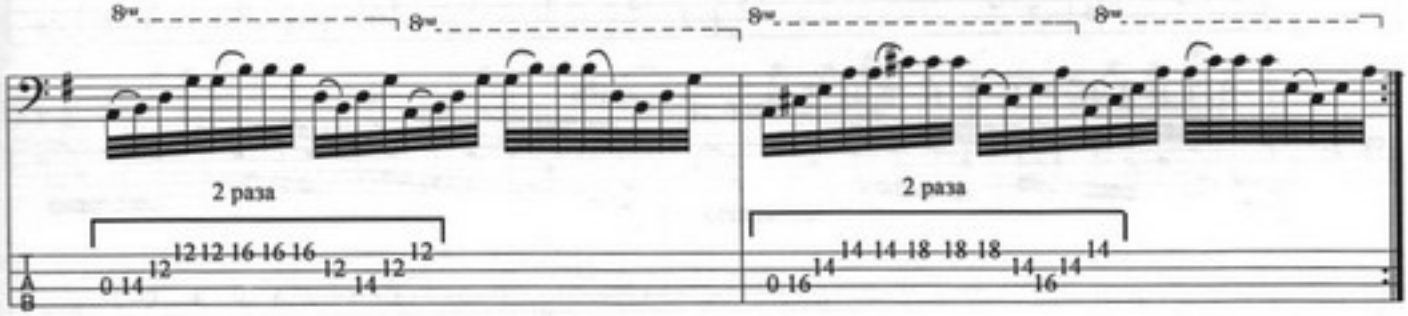

H
H
2 раза

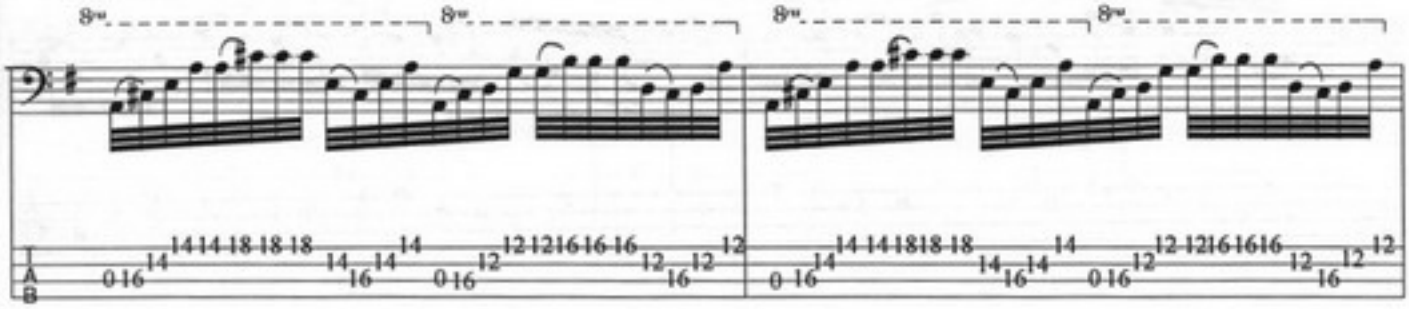

H
H

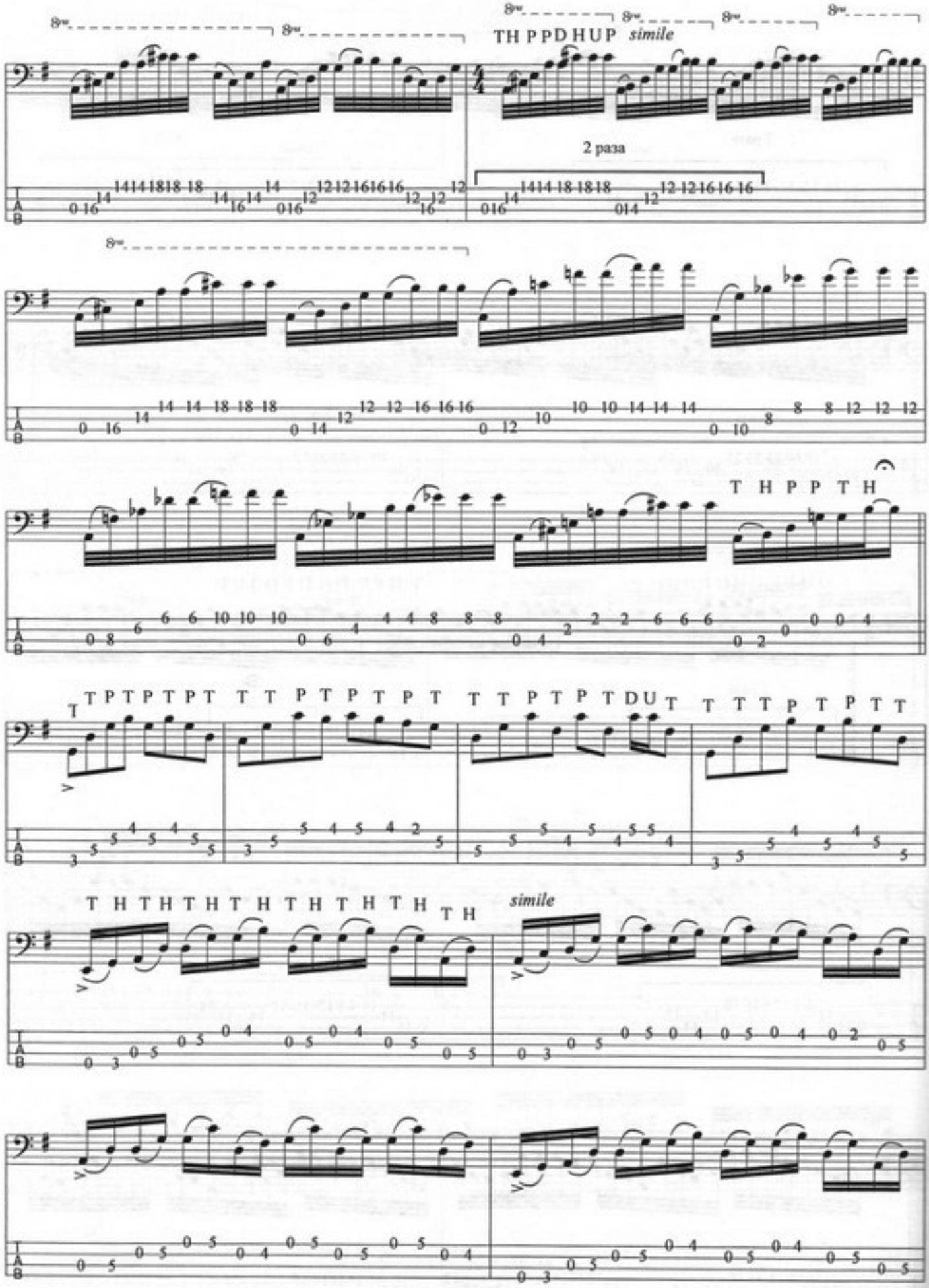

2 раза
2 раза

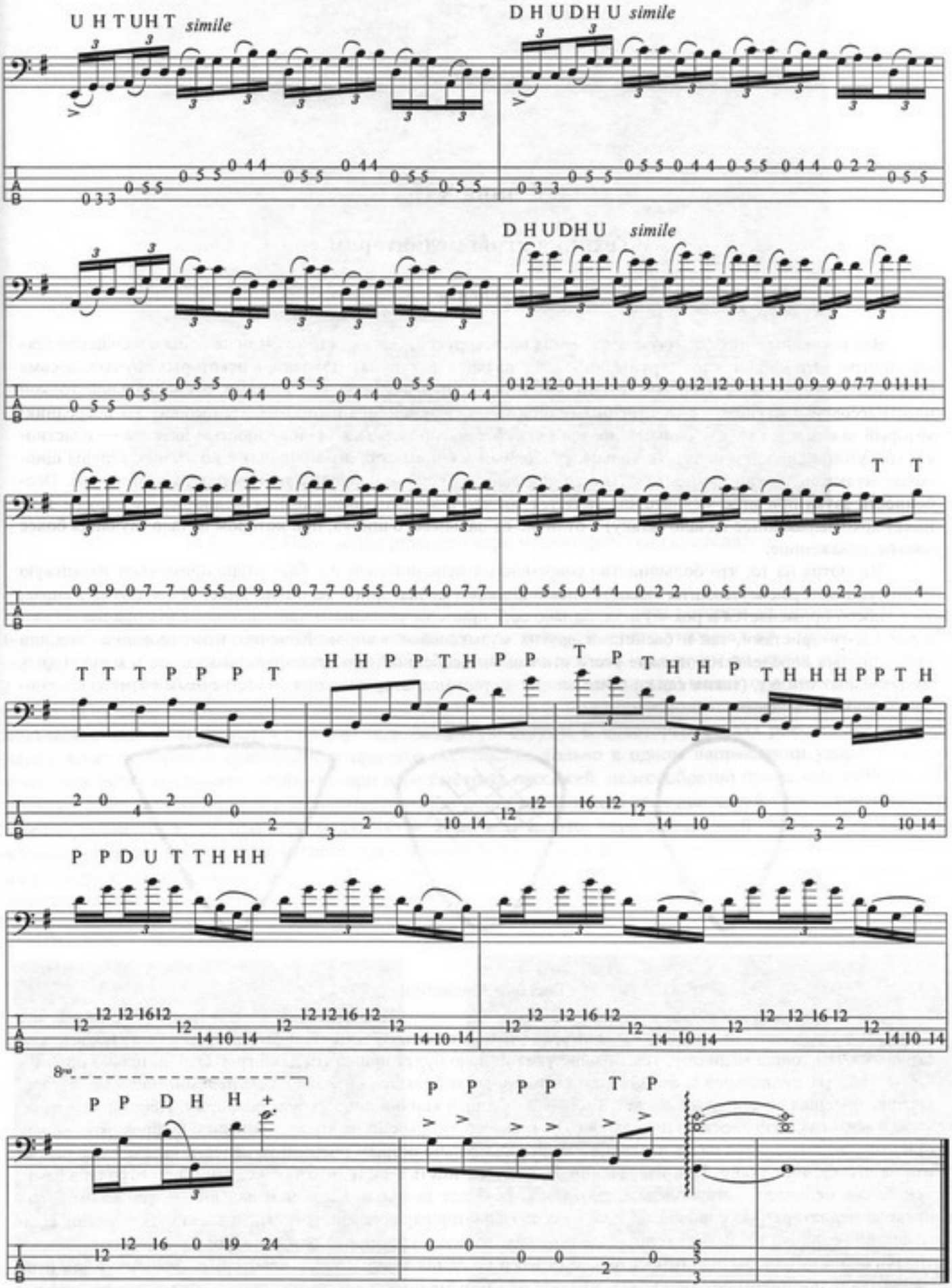

2 раза
2 раза


D H P P D H U P D H U P
T H P P D H U P D H U P
2 раза
2 раза


2 раза
2 раза




TH P P D H U P
simile
2 раза
T H P P T H
T P T P T P T T T P T P T P T T T P T P T D U T T T T P T P T T
T H T H T H T H T H T H T H T H
simile


U H T U H T simile
D H U D H U simile
D H U D H U simile
T T
T T T P P P T
H H P P T H P P
T P T H H P T H H H P P T H
P P D U T T H H H
8va
P P D H H +
P P P P T P

Глава VI.

Техника игры медиатором.

Введение.

Все изученные способы звукоизвлечения правой рукой, так или иначе были связаны с пальцевой техникой игры. Это либо щипок струны, либо удар пальцев по струнам. Однако, в некоторых случаях, весьма полезной может оказаться способ, в котором звук воспроизводится не пальцами, а специальной тонкой пластмассовой пластинкой с заострённым концом, называемой **медиатором** (лат. mediator — посредник) который зажимается между пальцев правой руки. Медиатор является разновидностью плектра — пластинки, согнутой в виде незамкнутого кольца, свободным концом которого приводят в колебание струны щипковых музыкальных инструментов. Плектр надевают на кончик большого или указательного пальца. Особенность звука при игре медиатором является то, что в момент соскакивания медиатора со струны звук имеет ярко выраженное начало (атаку) в отличие от пальцевого щипка, при котором начало звучания более мягкое, сглаженное.

Несмотря на то, что большинство современных исполнителей на бас-гитаре применяют пальцевую технику, некоторые музыканты являются поклонниками медиаторной техники. Чаще, чем в других жанрах, этот способ применяется в рок-музыке, однако есть примеры успешного применения медиатора как джазовыми бас-гитаристами, так и басистами других музыкальных жанров. Конечно, использование того или иного приёма определяется прежде всего стилевыми особенностями исполняемой музыки, а в некоторых музыкальных стилях, (таких как спид-метал, дет-метал) медиатор является единственным возможным способом звукоизвлечения.

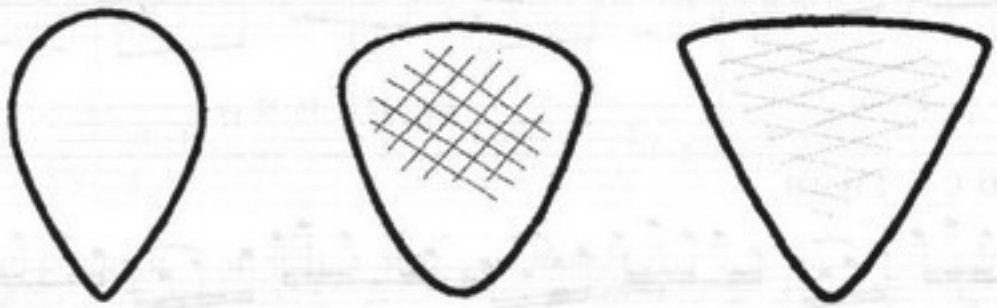


Рис. 6-1. Медиаторы.

В зависимости от толщины медиатора, он может быть жёстким, почти негнущимся и гибким, эластичным. Чем толще медиатор, тем больше усилий надо будет прилагать для игры. Относительно преимуществ толстых медиаторов можно сказать, что они дают больше контроля над струнами. Часть медиатора, контактирующая со струнами, может иметь заострённый кончик либо округлую форму. Некоторые медиаторы имеют гладкую плоскую поверхность, и, для того, чтобы они не выскальзывали и не проворачивались при игре, рекомендуется на их поверхность предварительно острым предметом нанести насечки или наклеить на неё кусочек ткани. При извлечении звука стоит иметь в виду, что так же, как и при игре пальцами, чем ближе медиатор к струнодержателю, тем звук будет звонче и резче, чем дальше, — тем мягче. Угол наклона медиатора также влияет на звук — если медиатор параллелен струнам, то атака будет чистой, если медиатор наклонен и как бы скользит по струнам, то звук будет менее разборчивым. Для повышения контроля положения медиатора относительно струн и создания точки опоры, некоторые музыканты при игре медиатором предпочитают опираться мизинцем и безымянным пальцами о корпус инструмента, другие, держа кисть на весу, кладут нижнюю часть предплечья правой руки (часть руки от кисти до локтя) на гитару. На этот счет есть много разных мнений, поэтому окончательный выбор вы сделайте сами, поэкспериментировав с различными точками опоры.

Рис. 6-2 Положение руки при игре медиатором (вид спереди).

Наиболее оптимальным положением медиатора является такое, при котором медиатор зажат между большим и указательным пальцами так, чтобы его заострённый конец указывал на струны. Остальные пальца слегка, без напряжения, поджаты к ладони, чтобы не задевать за струны во время игры. Медиатор следует зажать свободно, не допуская напряжения кисти. Щипок (или удар) медиатора может происходить сверху вниз (d) и снизу вверх (u), перпендикулярно струнам. Удар производится за счёт движения кисти, локтевой сустав подключается при переходе на другую струну. В некоторых стилях рок-музыки, для придания звуку тембровой стабильности принято исполнение только в одном направлении удара — сверху вниз. В остальных случаях, особенно при игре быстрых пассажей, целесообразно применять строгое чередование, либо изменяющиеся в зависимости от ситуации комбинации этих движений. Эта глава посвящена именно такому подходу при игре медиатором. Несмотря на это, упражнения этой главы могут оказаться весьма полезными и для сторонников одностороннего удара особенно для закрепления навыка межструнных и черезструнных скачков. Для этого во всех упражнениях вместо чередования штрихов (d-u-d-u), следует использовать только нисходящий удар медиатора (d-d-d-d).

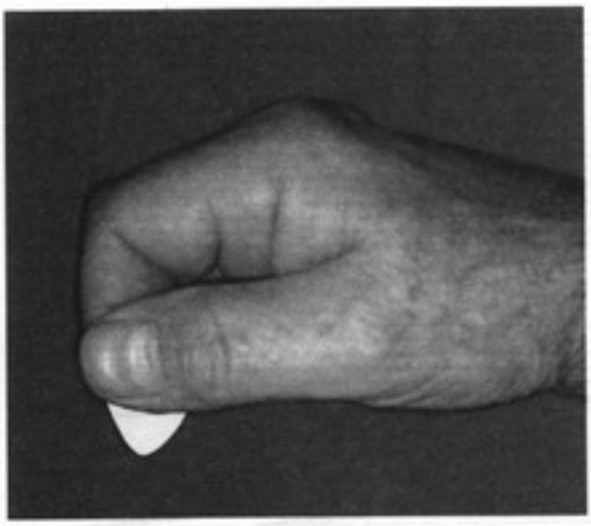


Рис. 6-3. Положение медиатора в руке.

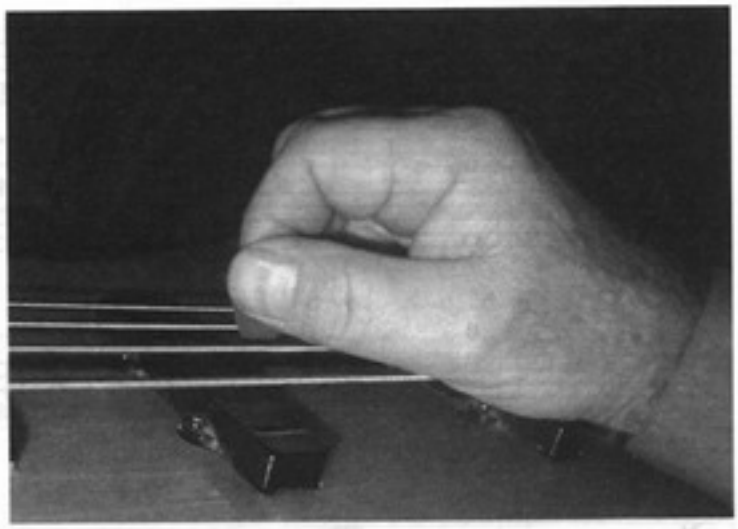


Рис. 6-4. Положение руки при игре медиатором (вид сверху).

Сначала освоим основной элемент игры правой рукой — переменный штрих медиатором, заключающийся в нисходящем ударе медиатором (d) и следующим за ним восходящем (u). Особое внимание следует обратить на то, чтобы нисходящий удар приходился на сильную долю (поэтому с него начинают), а восходящий — на слабую. С правилом строгого чередования мы уже сталкивались в пальцевой технике в первой части пособия, поэтому упражнения, для отработки навыков игры медиатором с чередованием направления ударов во многом похожи на аналогичные упражнения для пальцев.

Чтобы сосредоточиться на правильном выполнении звукоизвлечения медиатором, начальные упражнения предлагается играть на открытых струнах. При выполнении упражнения следует обратить внимание на то, чтобы звуки, получаемые разными штрихами, т. е. при движении медиатора вверх и вниз по возможности имели одинаковый тембр, громкость и длительность. Вслушивайтесь в полученные с помощью медиатора звуки. Не спешите играть в быстрых темпах, добейтесь сначала стабильности в звуке и уверенного звукоизвлечения. Одинаковая громкость достигается одинаковым положением медиатора по отношению к струнам, а именно: щипок или удар должен производиться одной и той же частью острия медиатора и с одинаковым усилием. Эта стабильность достигается в результате длительных упражнений.

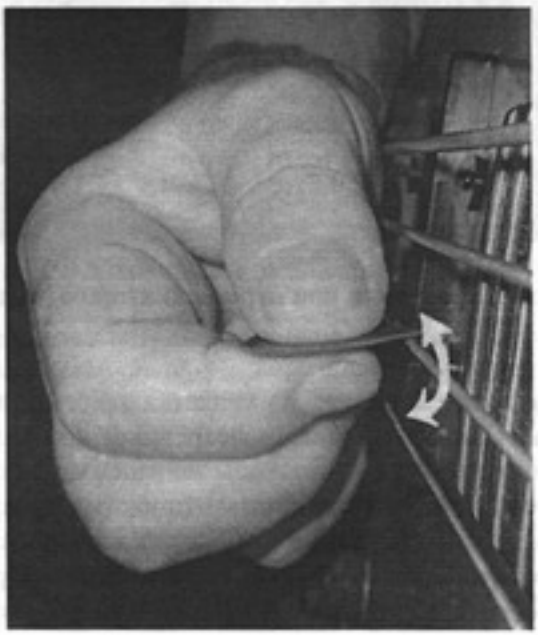
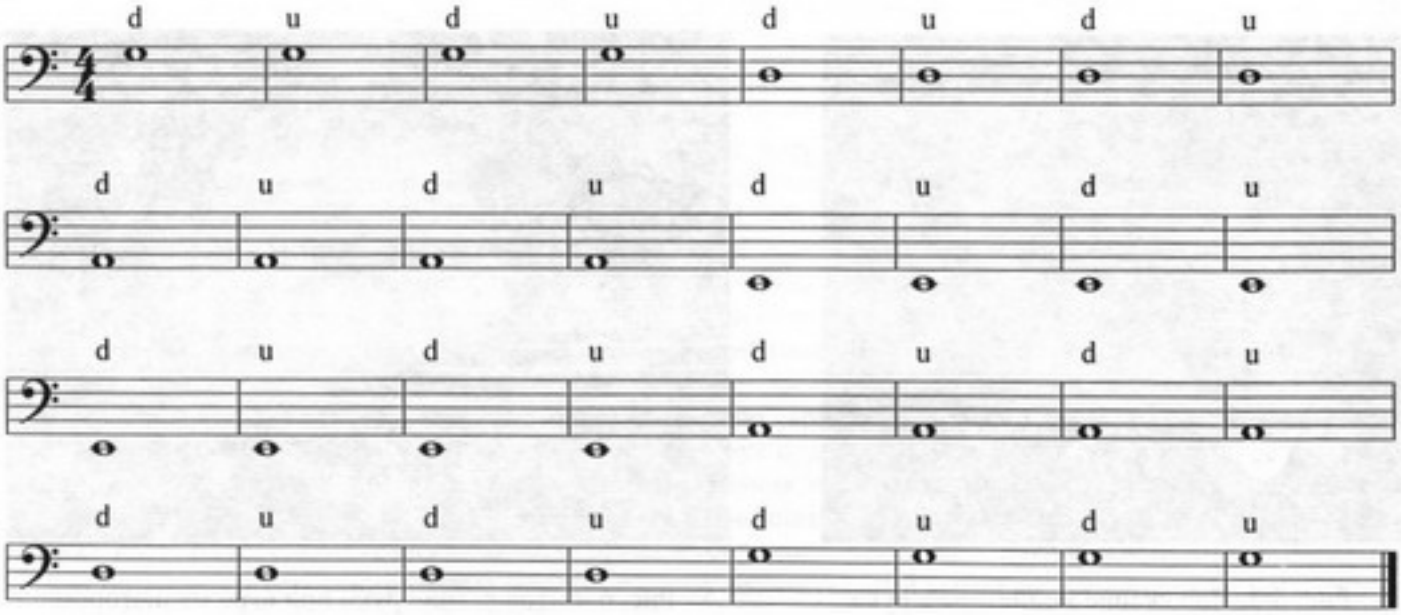
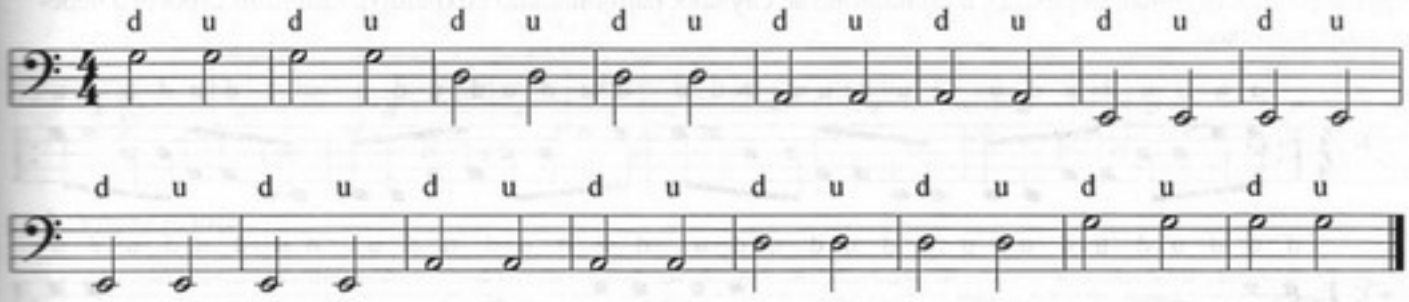


Рис. 6-5. Направление движения медиатора при игре с использованием удара по струне сверху и снизу.

6-1. Упражнение. Вслушивайтесь в звук, стараясь получить звуки одинакового тембра, громкости и длительности.

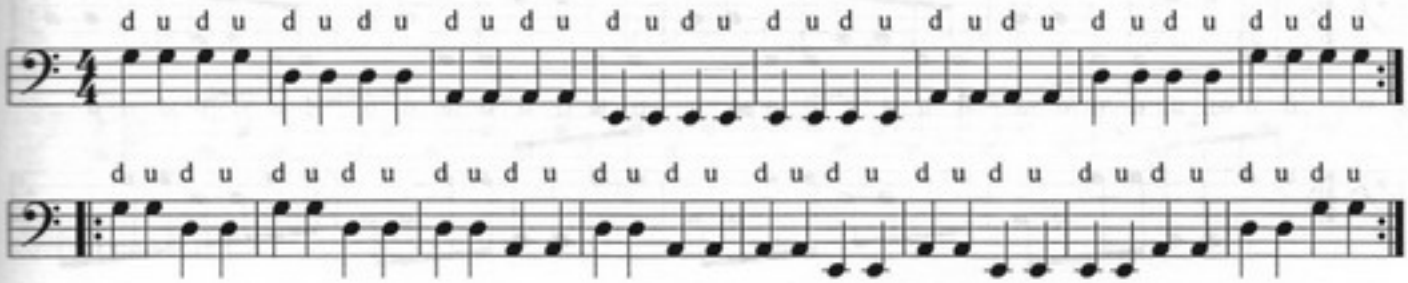


6-2. Упражнение.

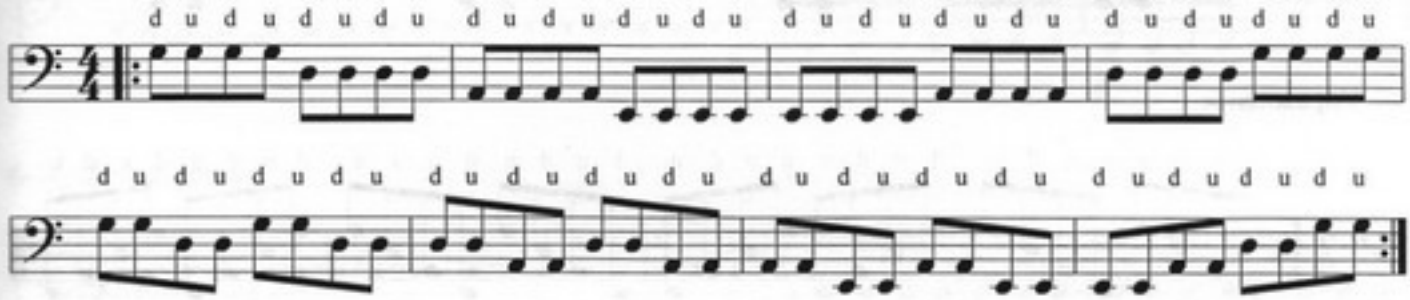


Межструнные и черезструнные переходы.

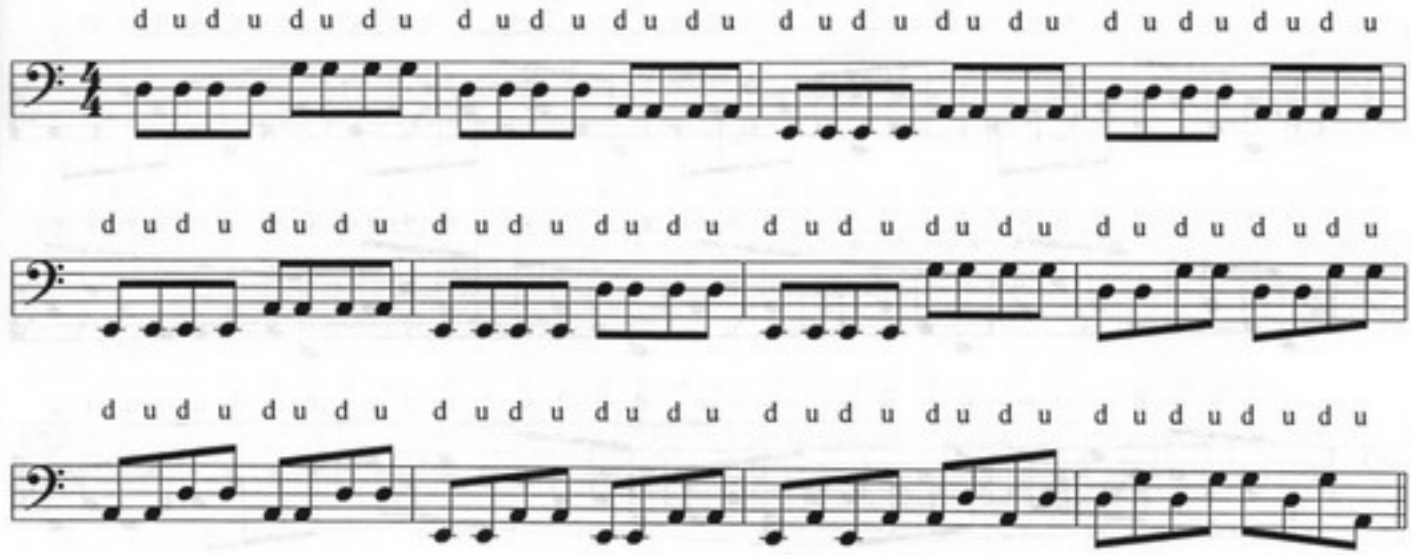
6-3. Упражнение.



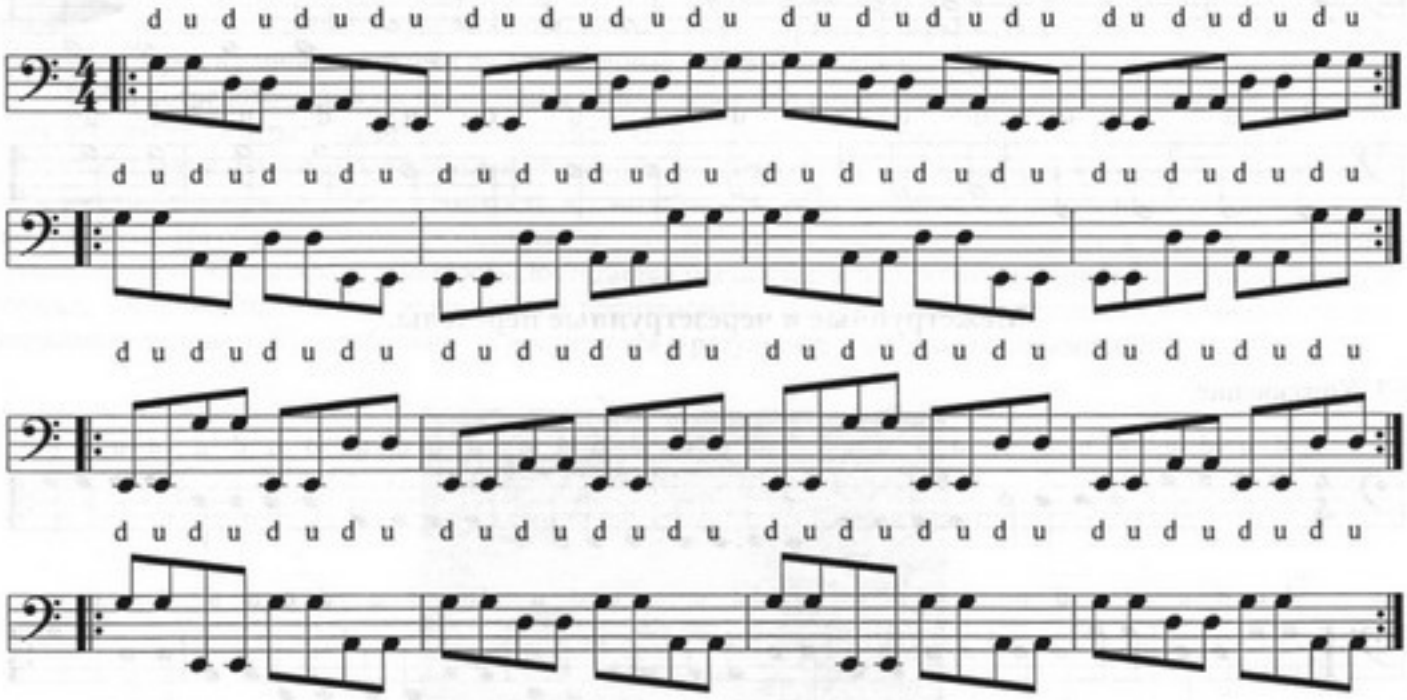
6-4. Упражнение. После ознакомления с техникой звукоизвлечения медиатором и закрепления необходимых навыков на простых упражнениях, следует добиться автоматизма при игре медиатором переменным штрихом (вниз/вверх). Если строго контролировать данный режим, начиная в медленном темпе, — впоследствии ваш медиатор «сам» будет выбирать верное направление, следуя общему правилу: ноты на «и» играем вверх, на «1 - 2 - 3 - 4» — вниз.



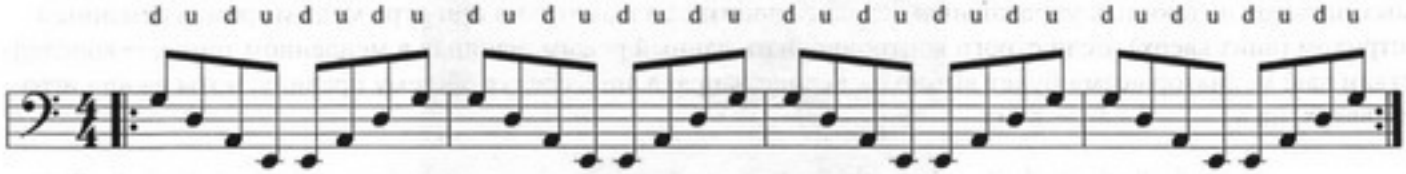
6-5. Упражнение.



6-6. Упражнение. Черезструнные переходы. При необходимости совершить скачок через одну или две струны (черезструнный переход), в большинстве случаях рационально сохранить принцип строгого чередования штрихов.

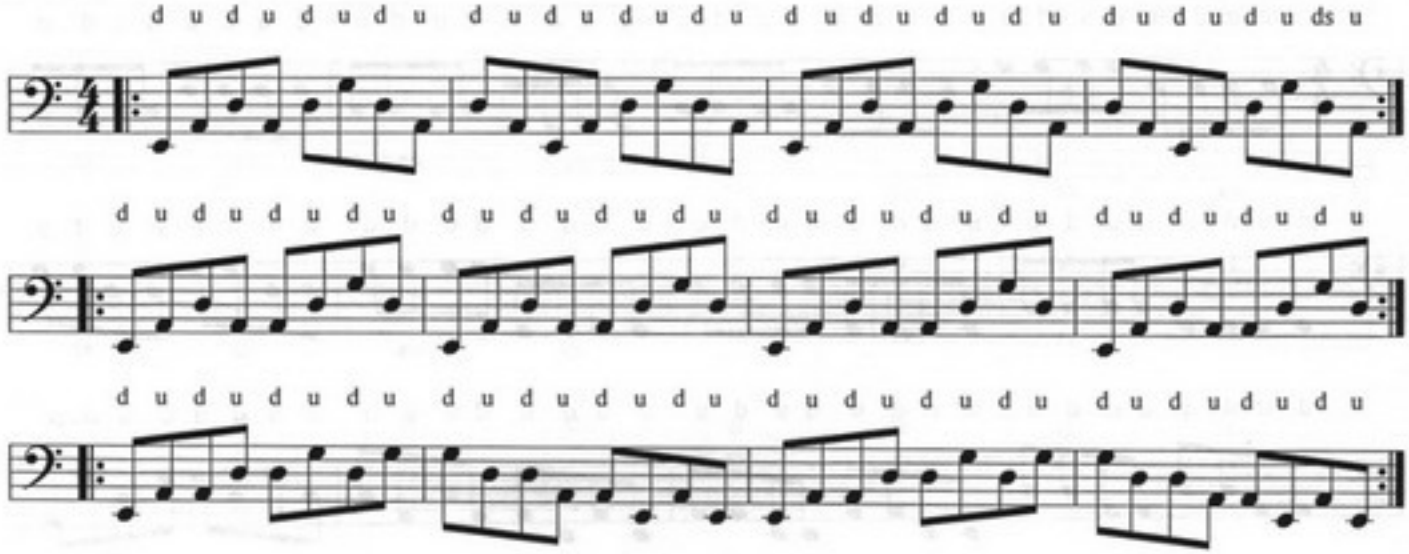


6-7. Упражнение.

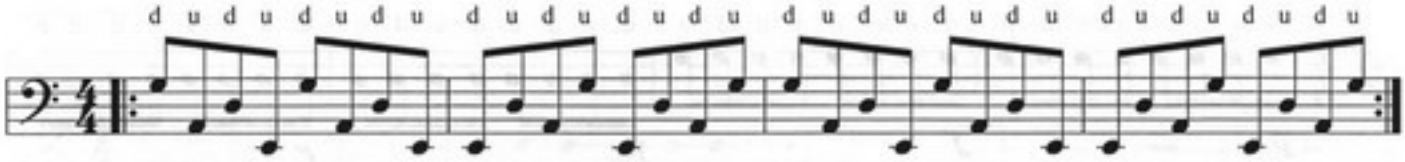


6-8. Упражнение.

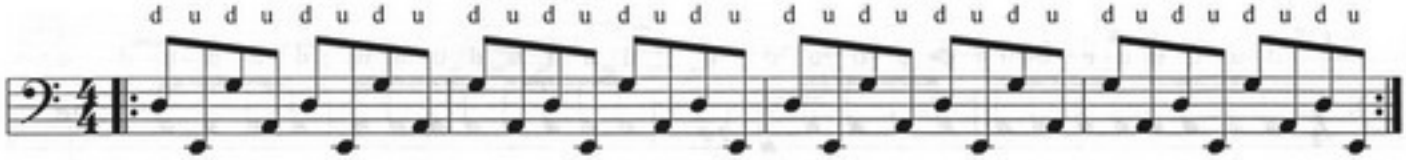
6-9. Упражнение.



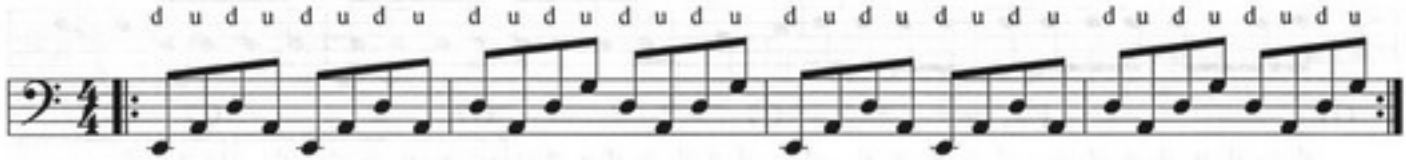
6-10. Упражнение.



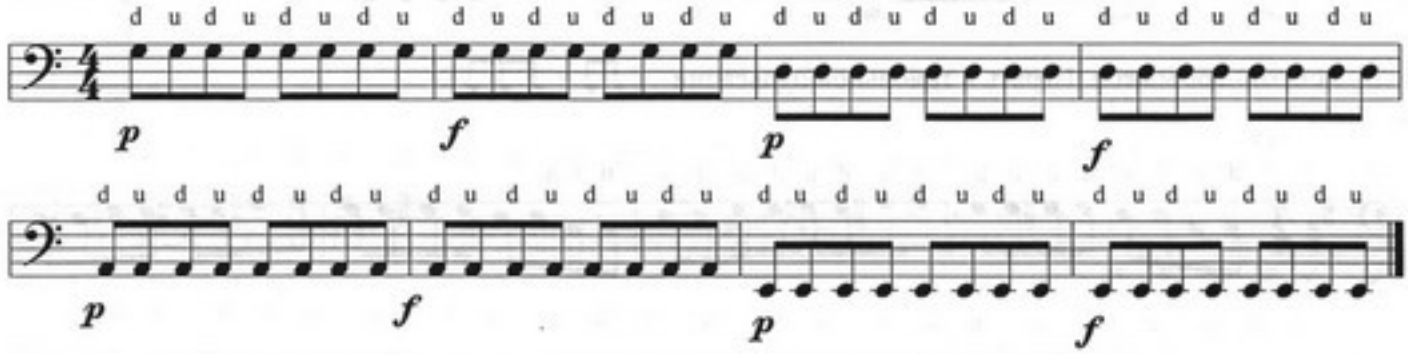
6-11. Упражнение.



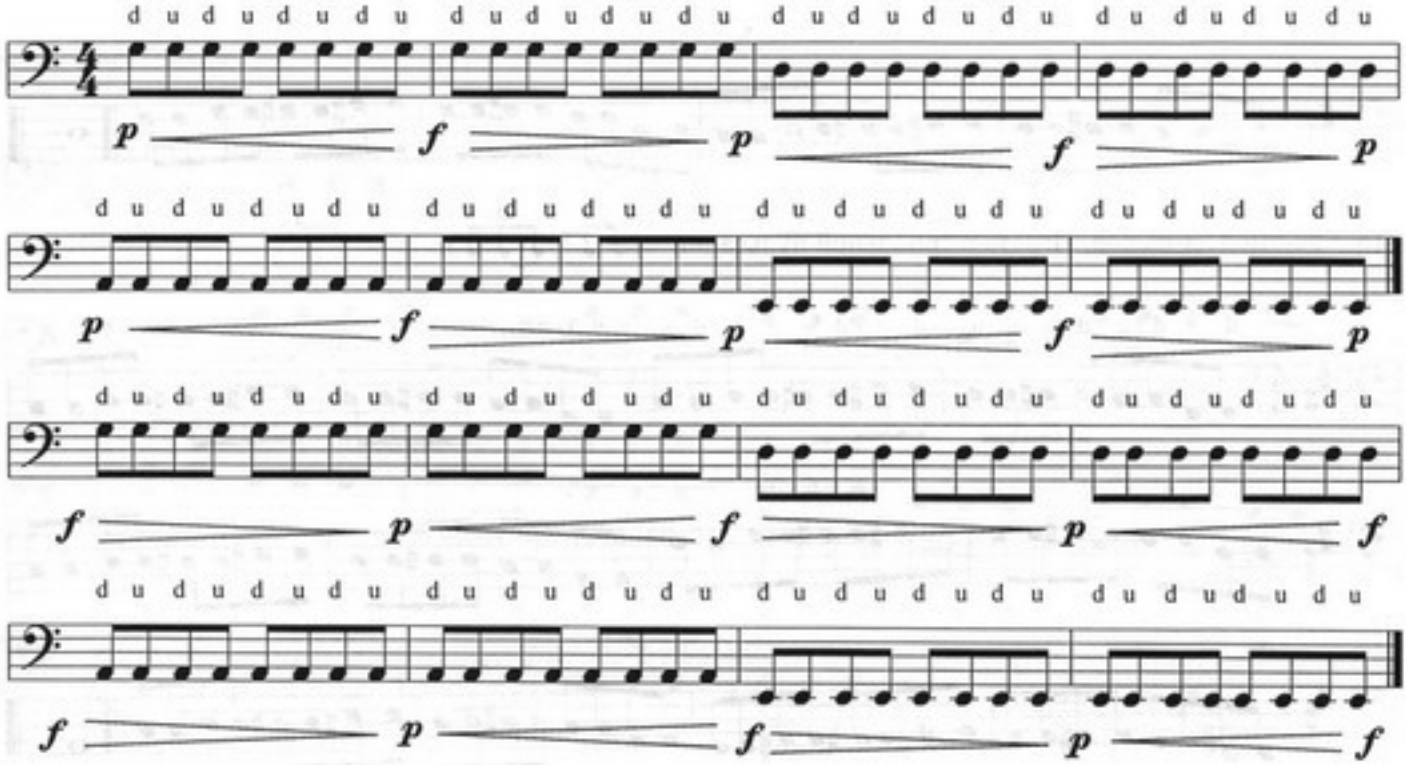
6-12. Упражнение.



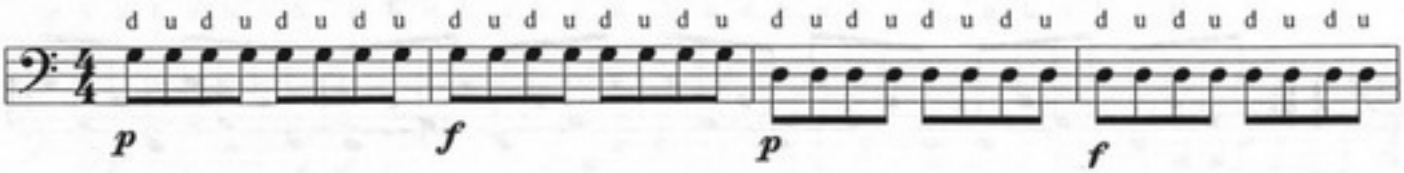
6-13. Упражнение.



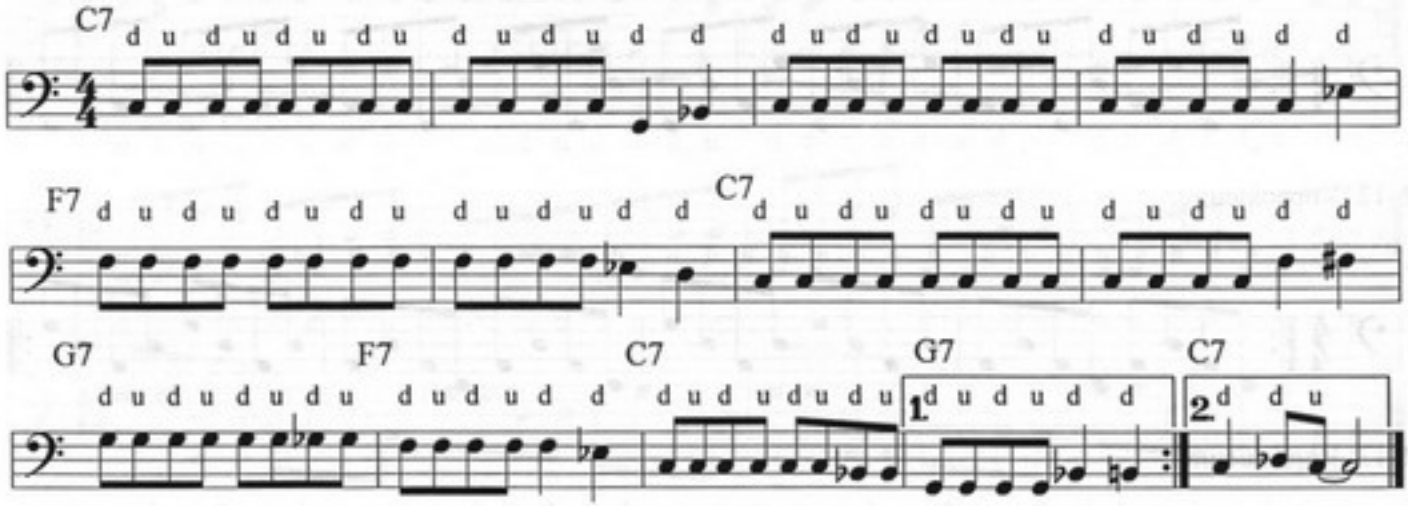
6-14. Упражнение.



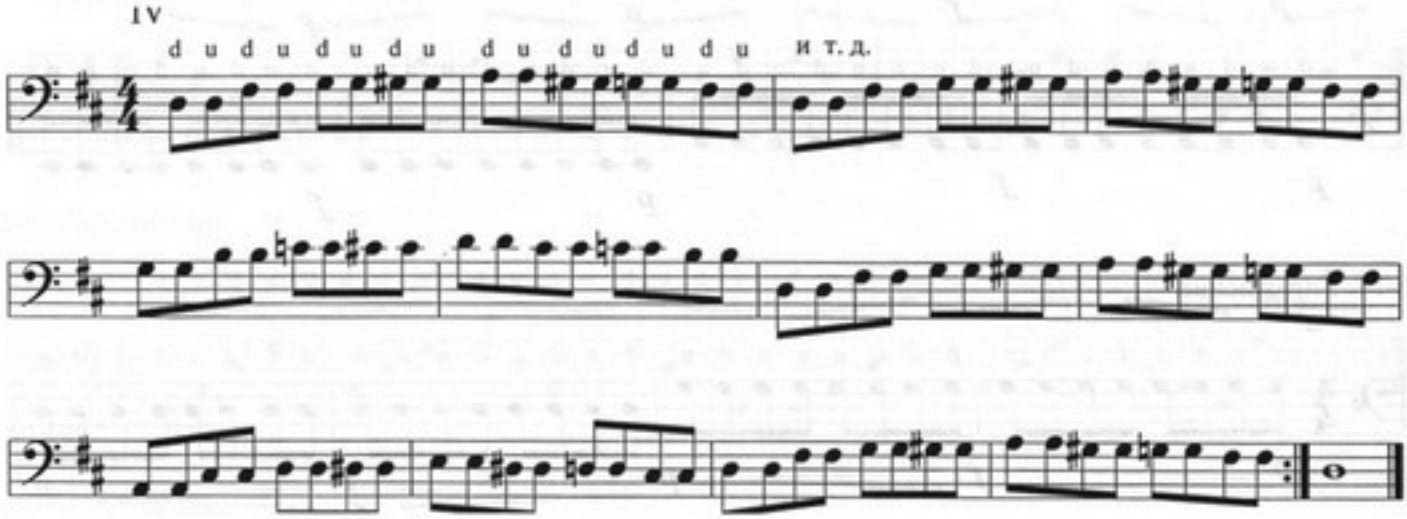
6-15. Упражнение.



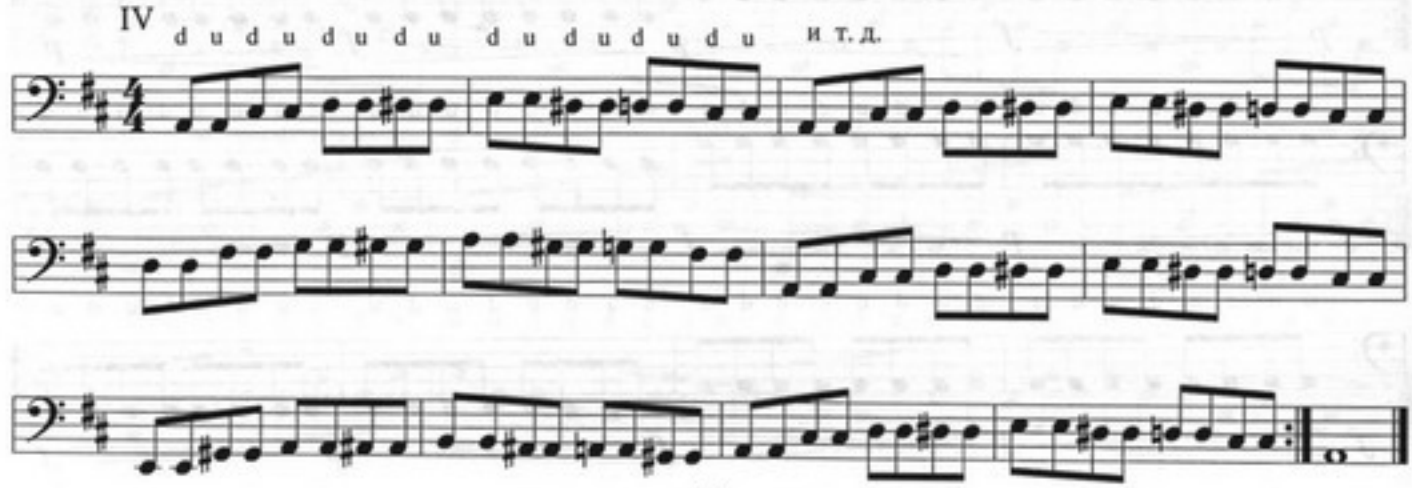
6-16. Рок-этюд до мажор. Играть в триольной пульсации (=).



6-17. Рок-этюд ре мажор. Играть в триольной пульсации (=).

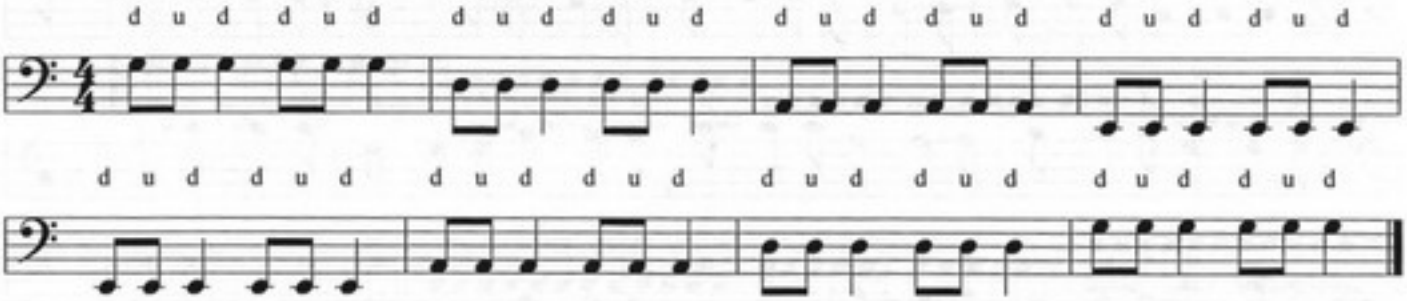


6-18. Рок-этюд ля мажор. Играть в триольной пульсации (=).

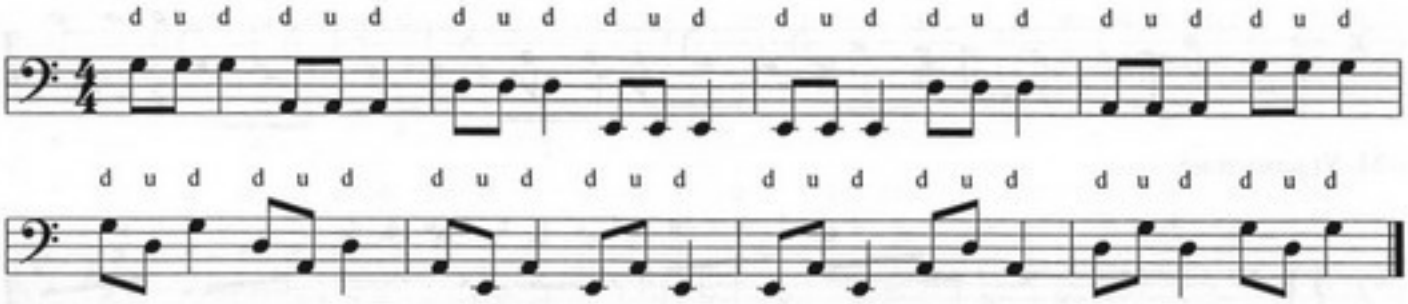


Исполнение ритмических фигур.

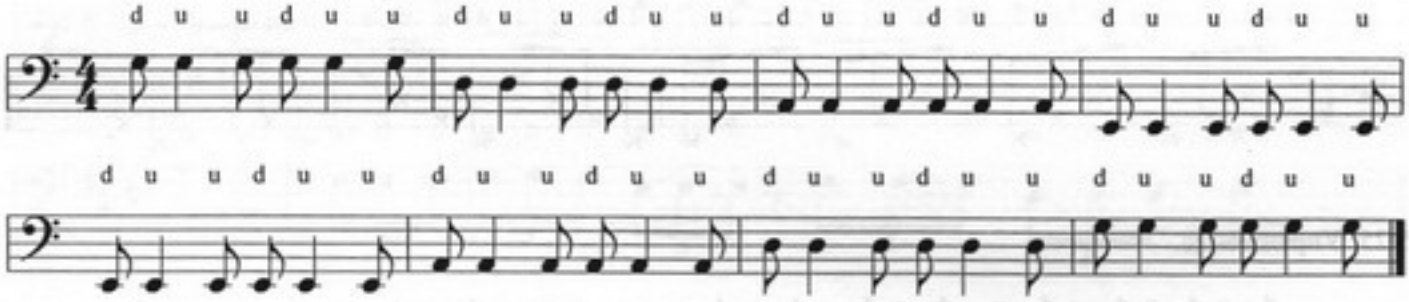
6-19. Упражнение.



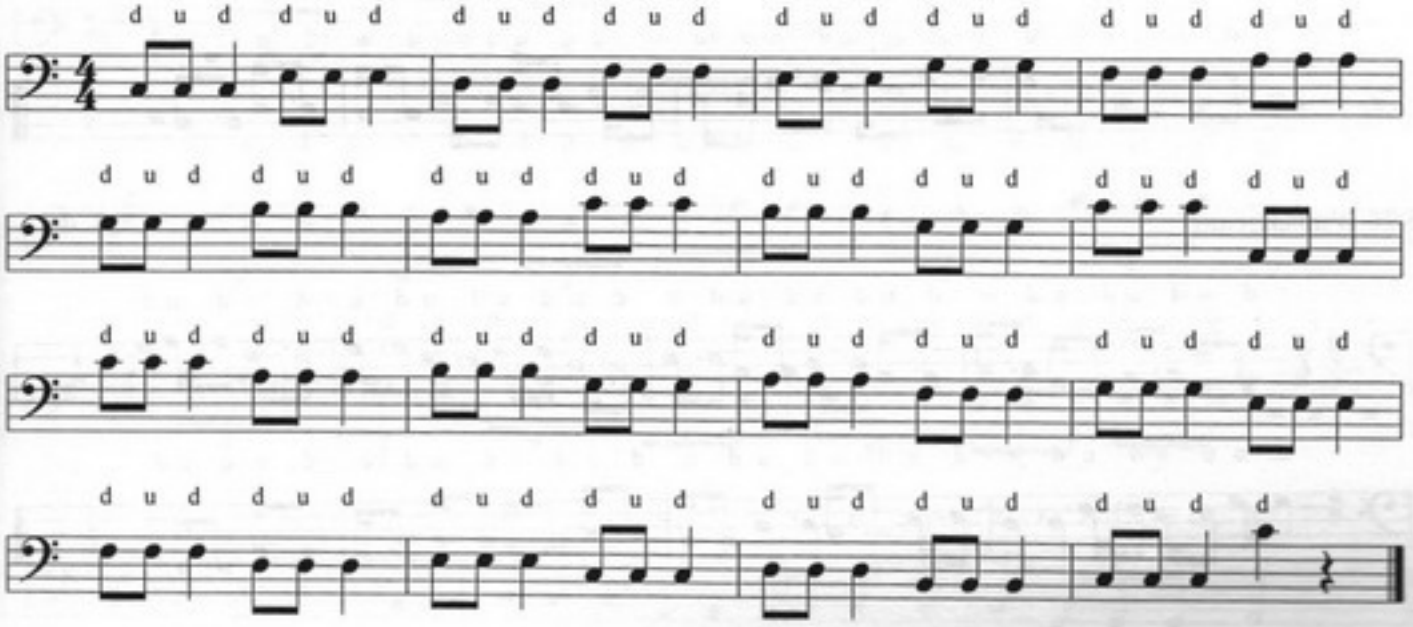
6-20. Упражнение.



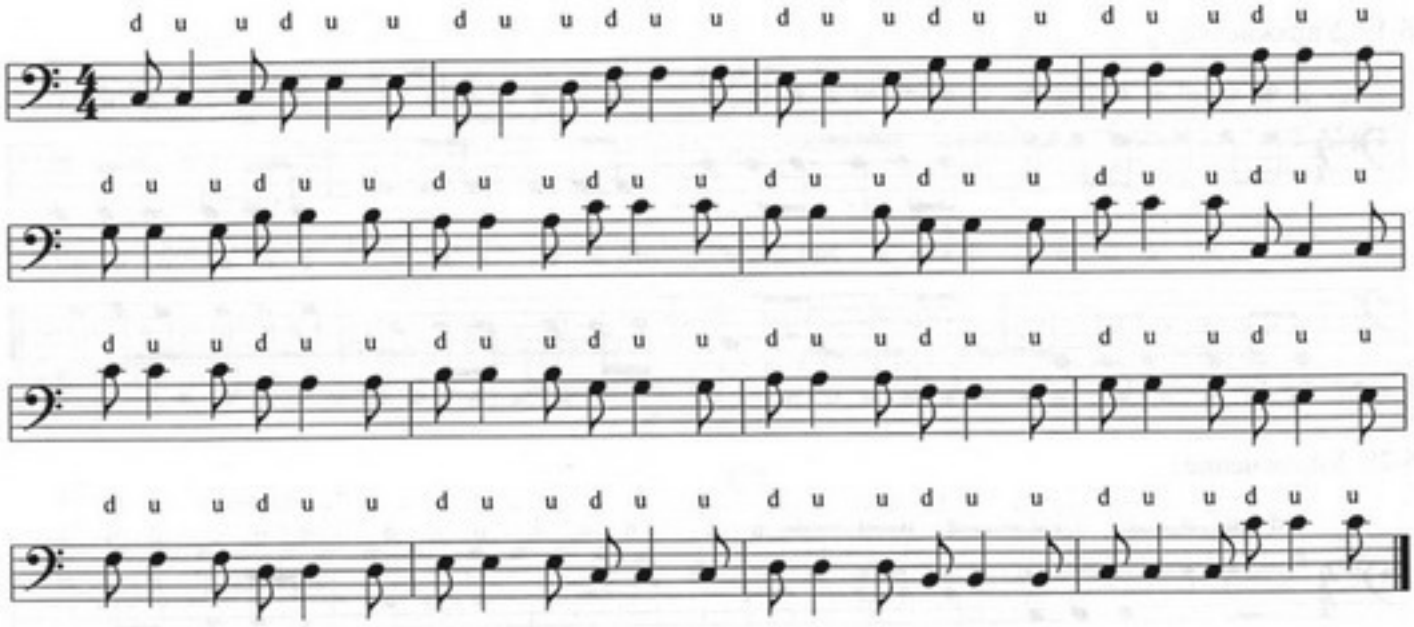
6-21. Упражнение.



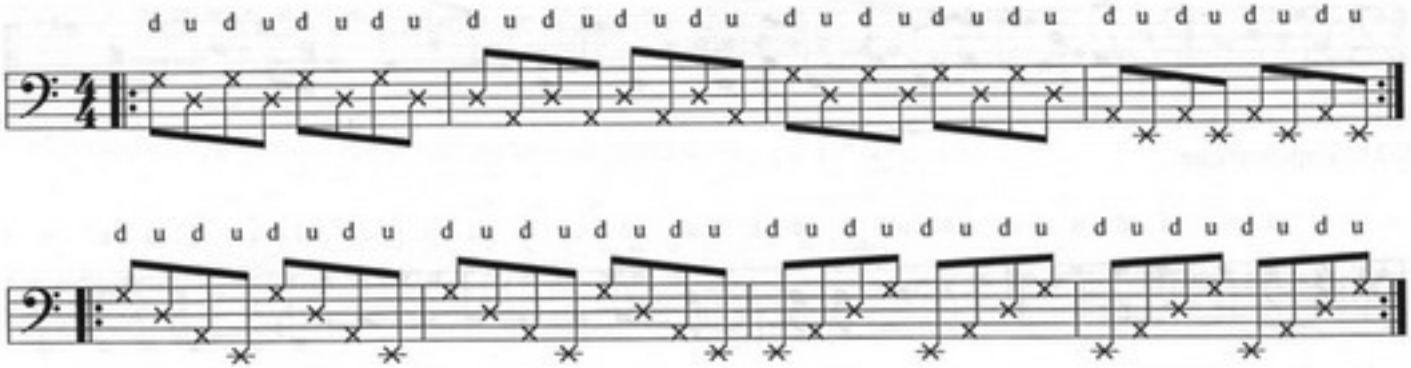
6-22. Упражнение.



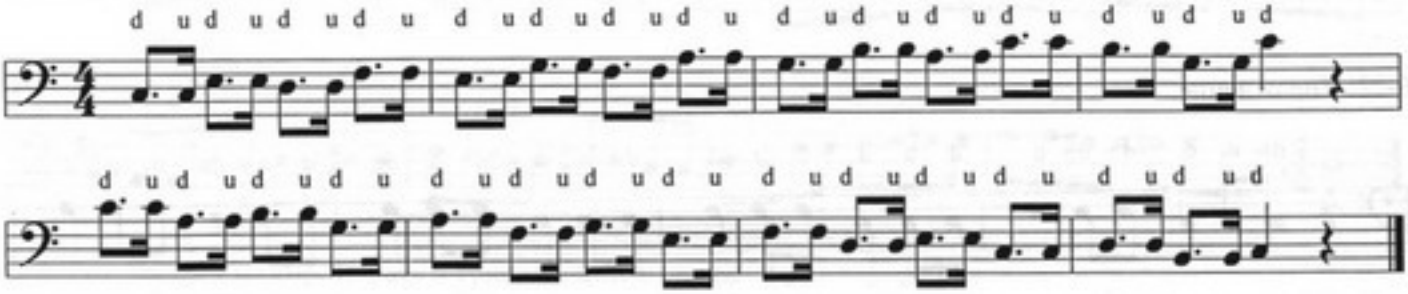
6-23. Упражнение.



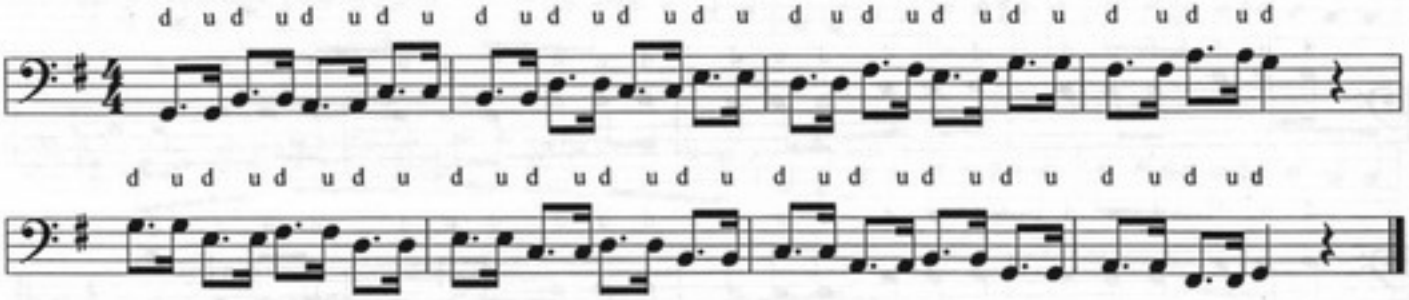
6-24. Упражнение.



6-25. Упражнение.

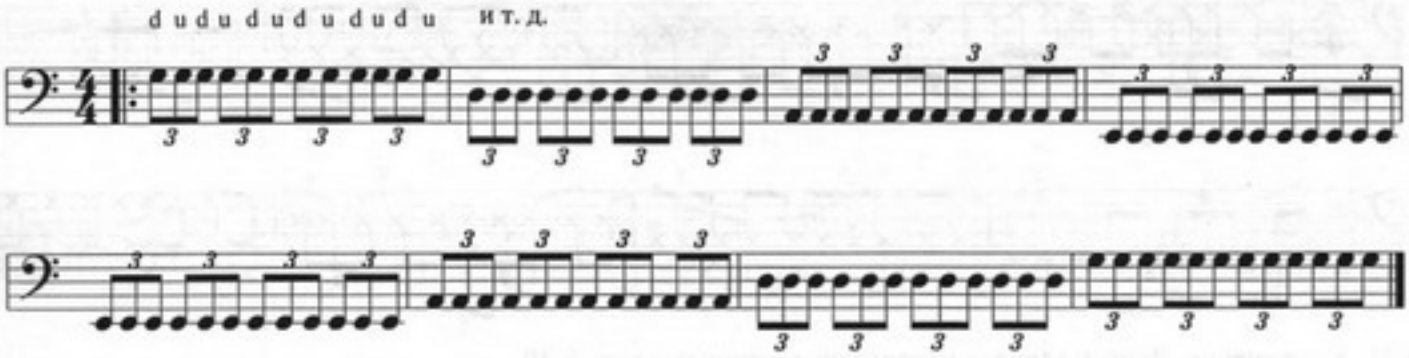


6-26. Упражнение.

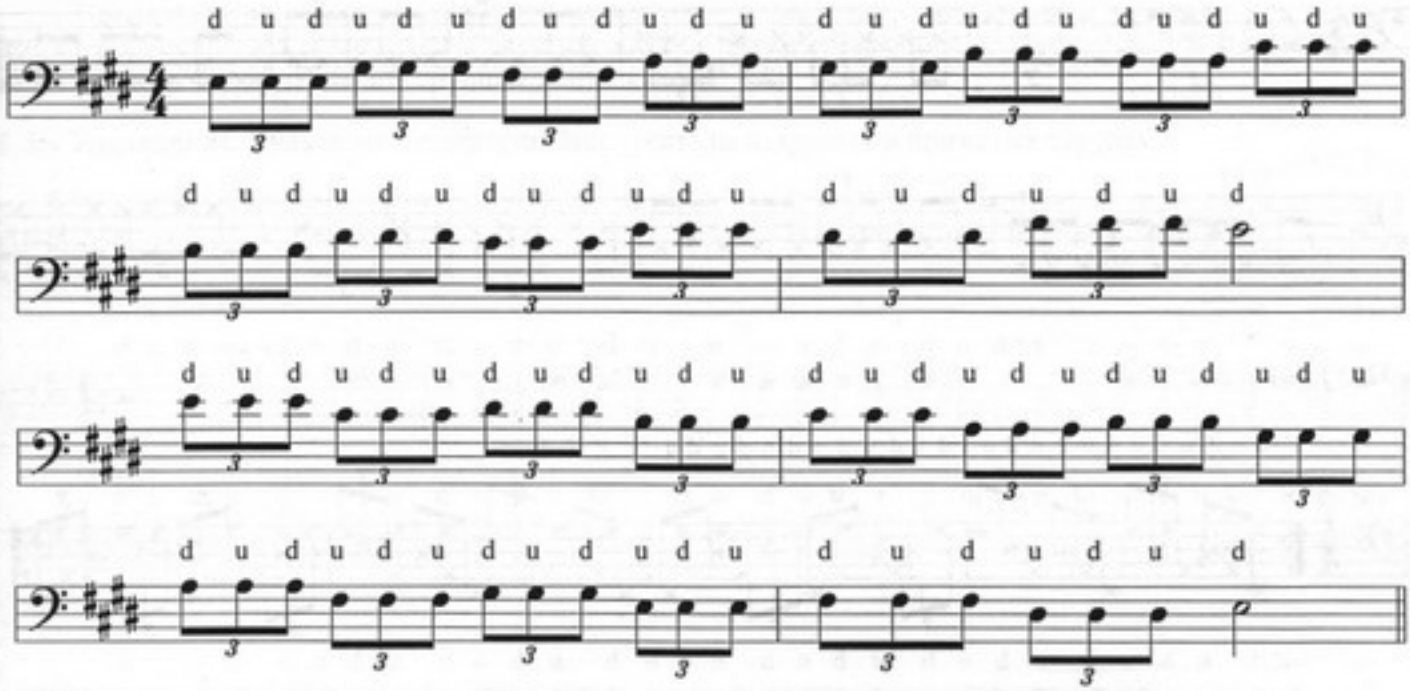


Ритмические фигуры, содержащие триоли.

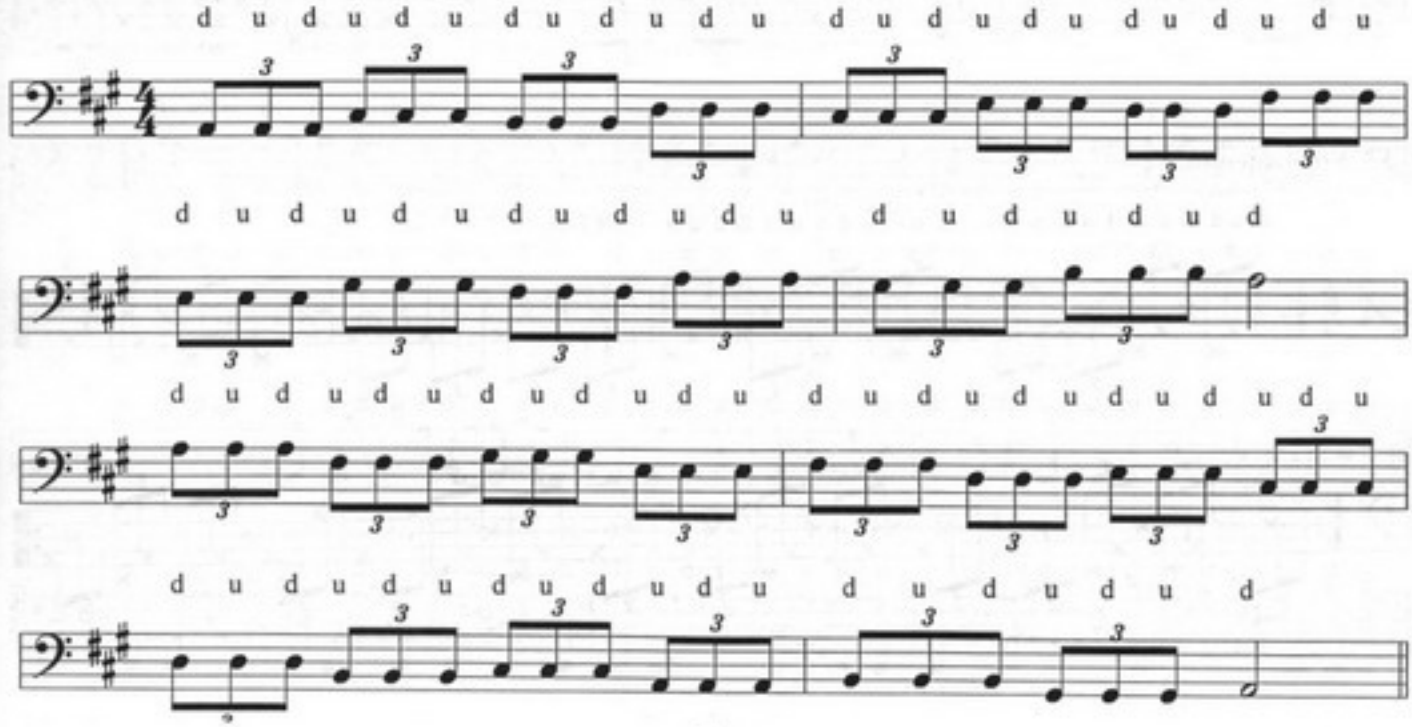
6-27. Упражнение.



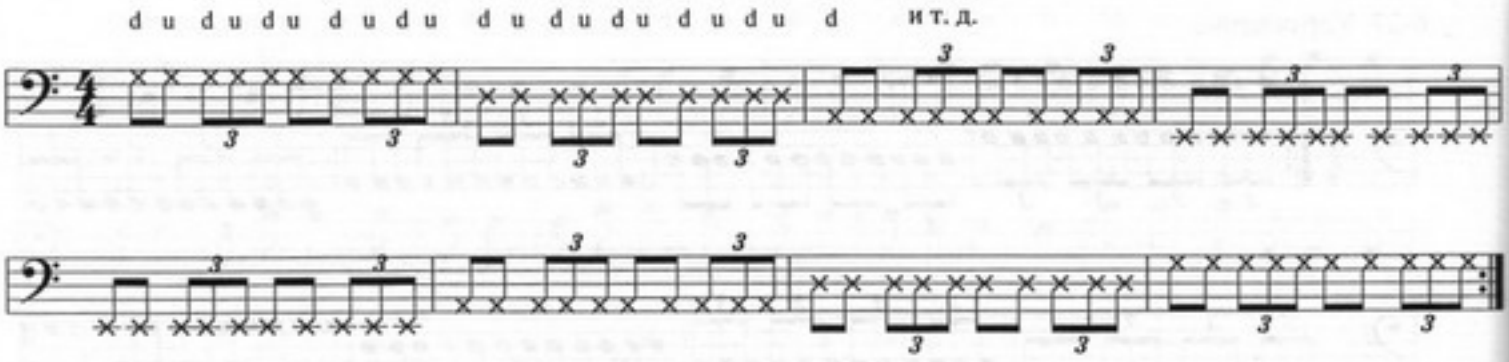
6-28. Упражнение.



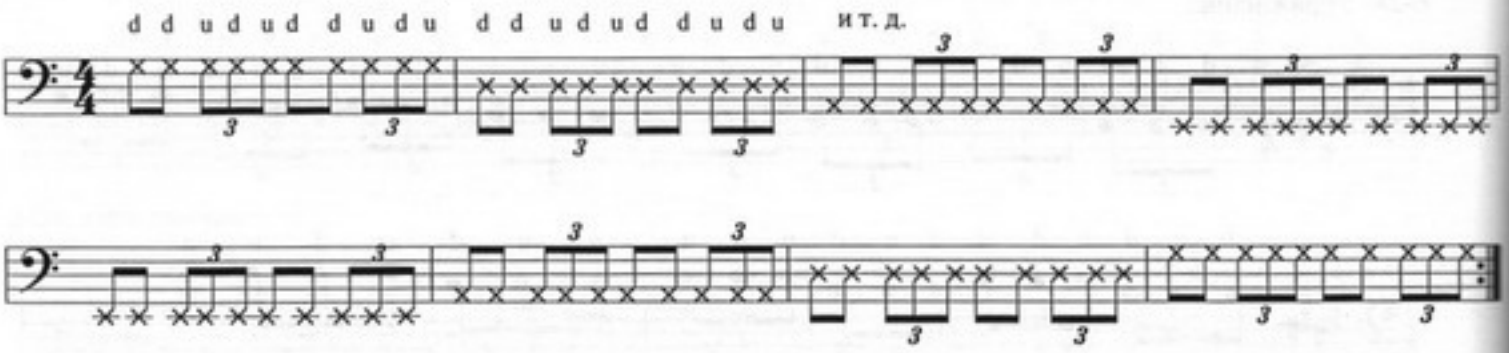
6-29. Упражнение.



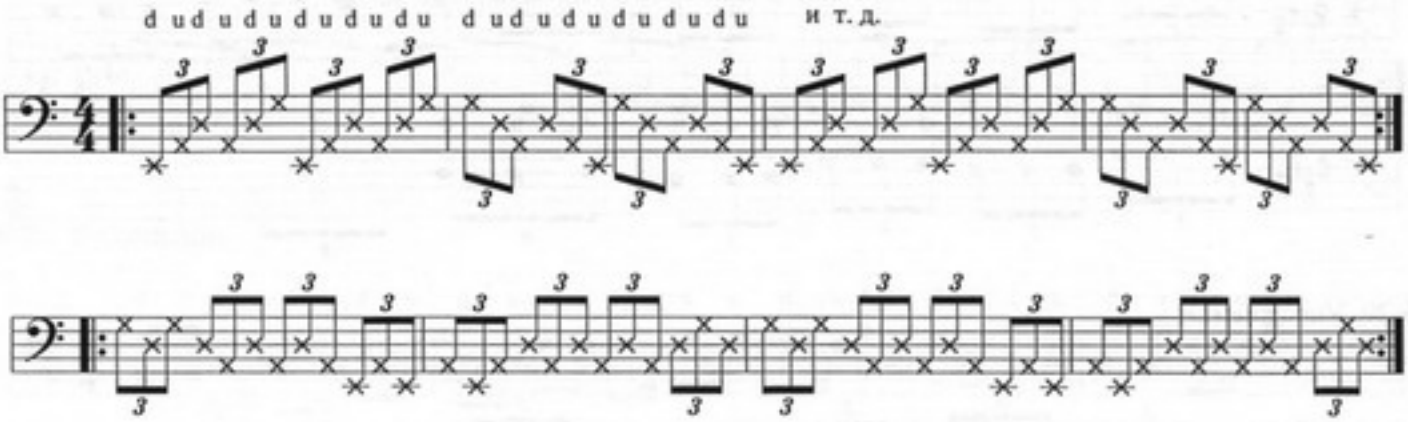
6-30. Упражнение.



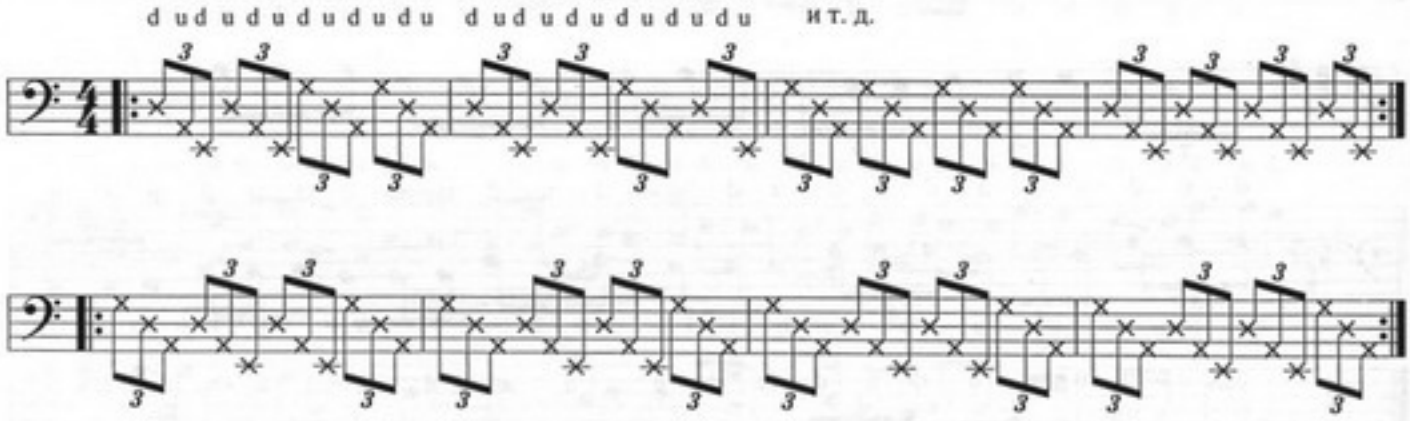
6-31. Упражнение. Другой вариант чередования штрихов в упр. 6-30.



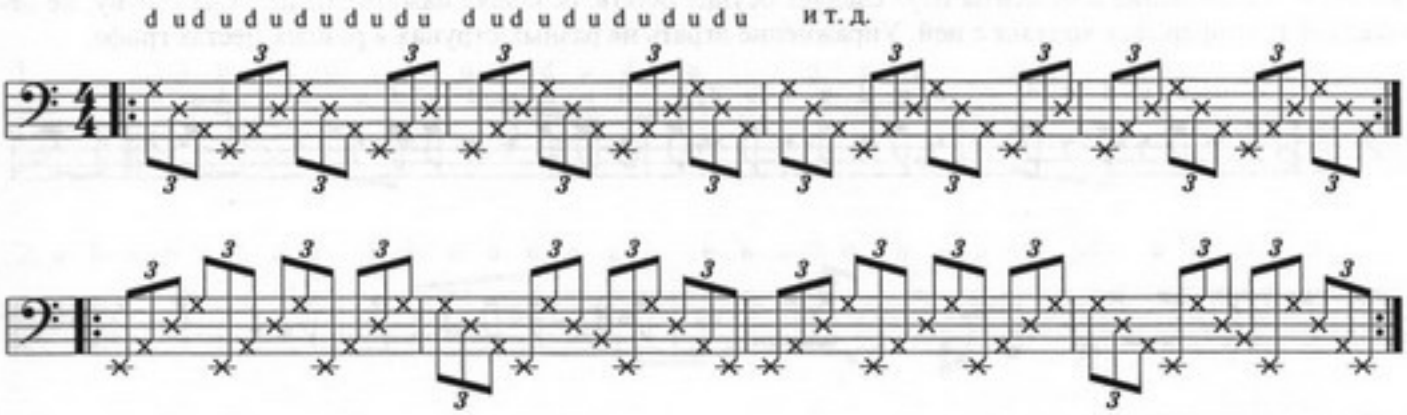
6-32. Упражнение.



6-33. Упражнение.



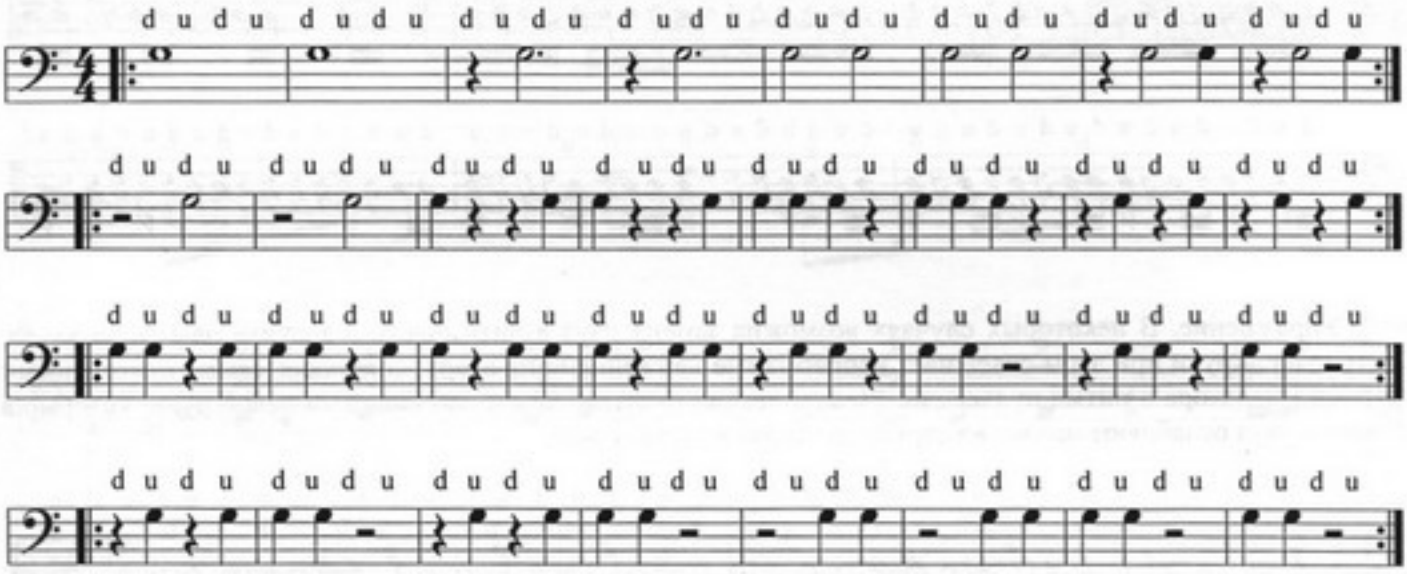
6-34. Упражнение.



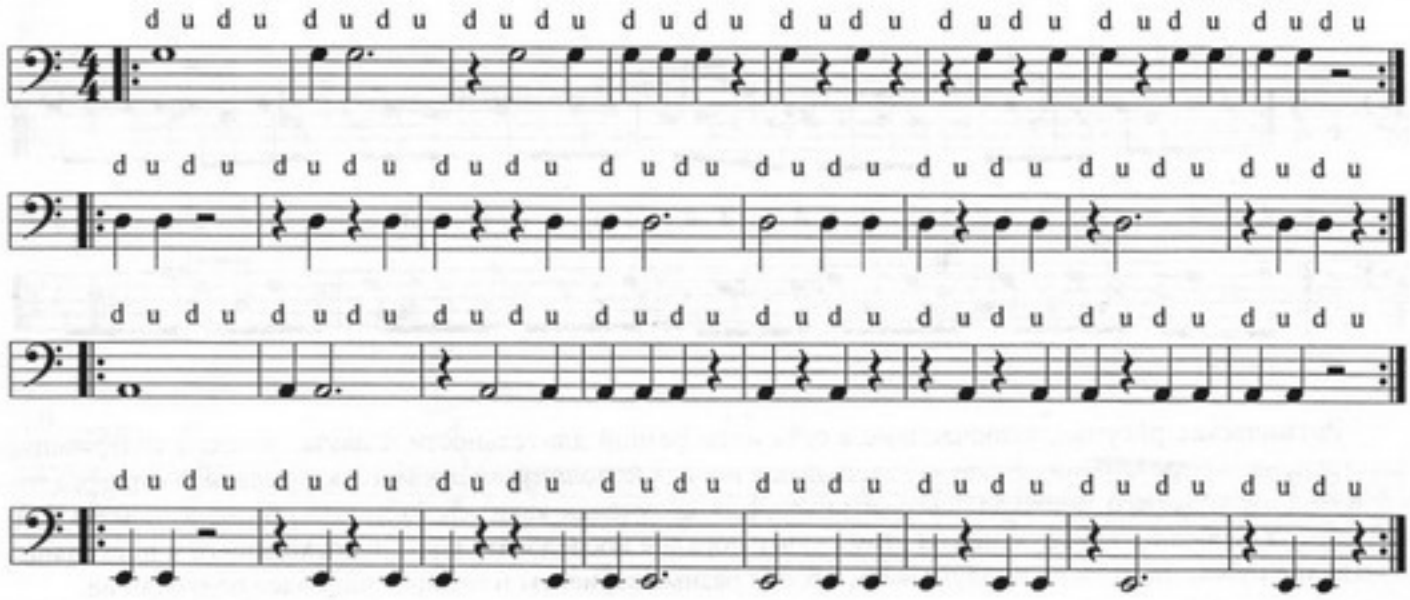
Особенности исполнения пульсирующих ритмических фигур, содержащих паузы.

При исполнении сложных ритмических рисунков, содержащих паузы и звуки различной длительности, следует сохранять равномерное движение кисти в ритме пульсации с пропуском ударов медиатора на паузах и во время звучания нот крупных длительностей.

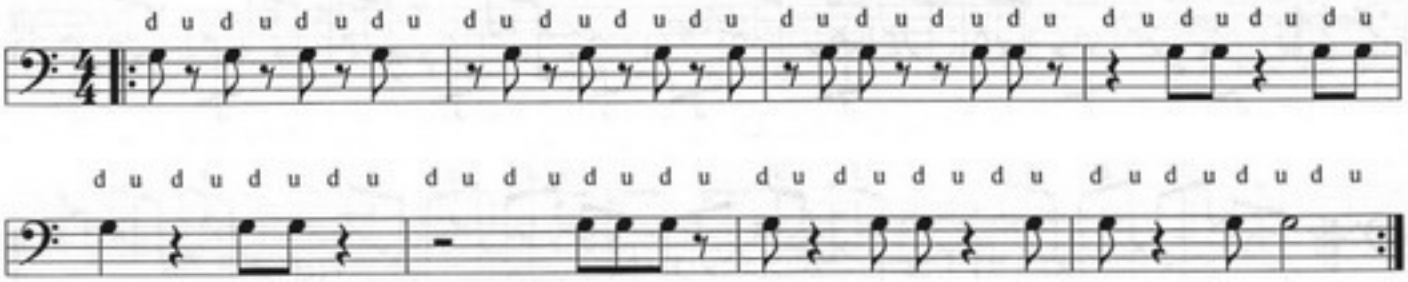
6-35. Упражнение. Пульсация четвертями. Исполнять на открытых и прижатых струнах.



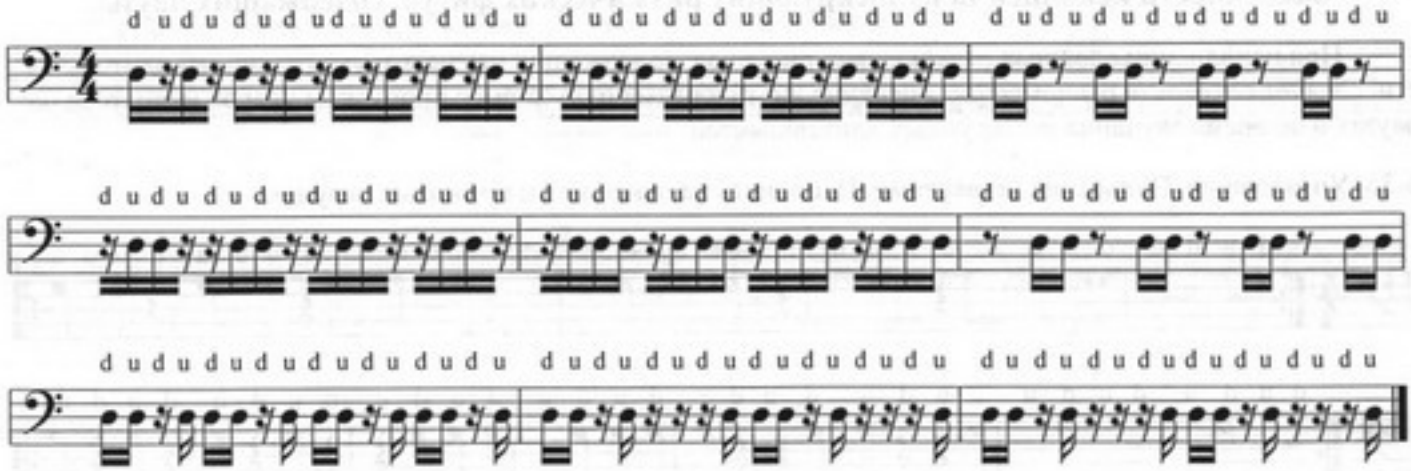
6-36. Упражнение. Исполнять на открытых и прижатых струнах.



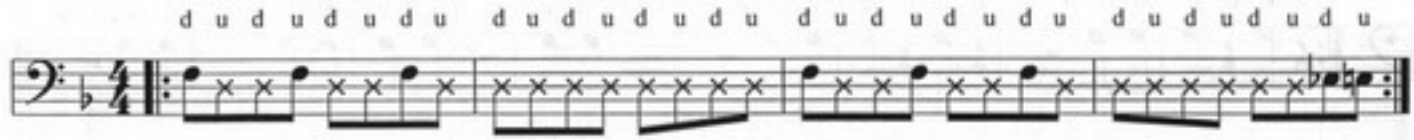
6-37. Упражнение. Пульсация восьмыми. Исполнять на открытых и прижатых струнах. При игре на прижатых струнах, глушение в моменты пауз следует осуществлять, ослабляя нажатие пальцев на струну, не отпуская её и не прерывая контакт с ней. Упражнение играть на разных струнах в разных местах грифа.



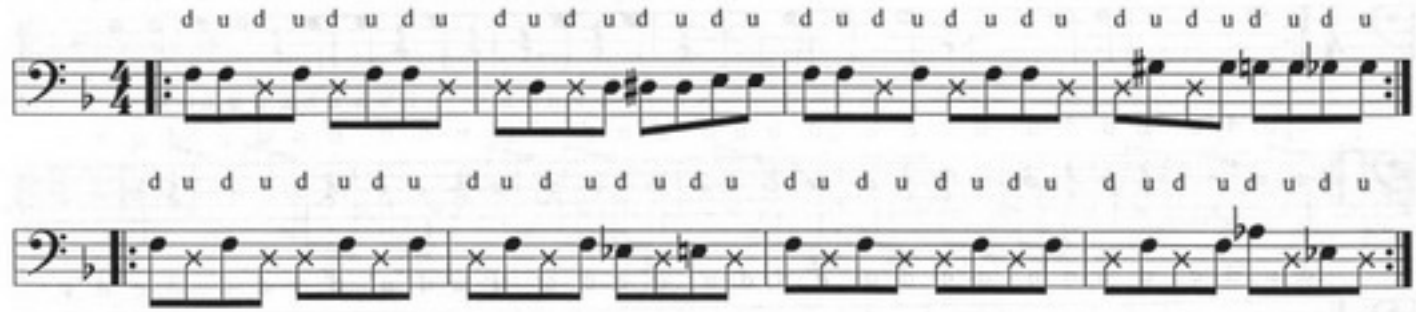
6-38. Упражнение. Пульсация шестнадцатыми.



6-39. Упражнение. В некоторых случаях возможна замена пауз в ритмическом рисунке на глухие звуки. Кисть правой руки при этом совершает непрерывные движения вниз-вверх, сопровождаемые постоянными ударами медиатора в ритме пульсации. Мелодический рисунок создаётся пальцами левой руки, которые в моменты пауз ослабляют нажим на струну, не теряя контакт с ней.

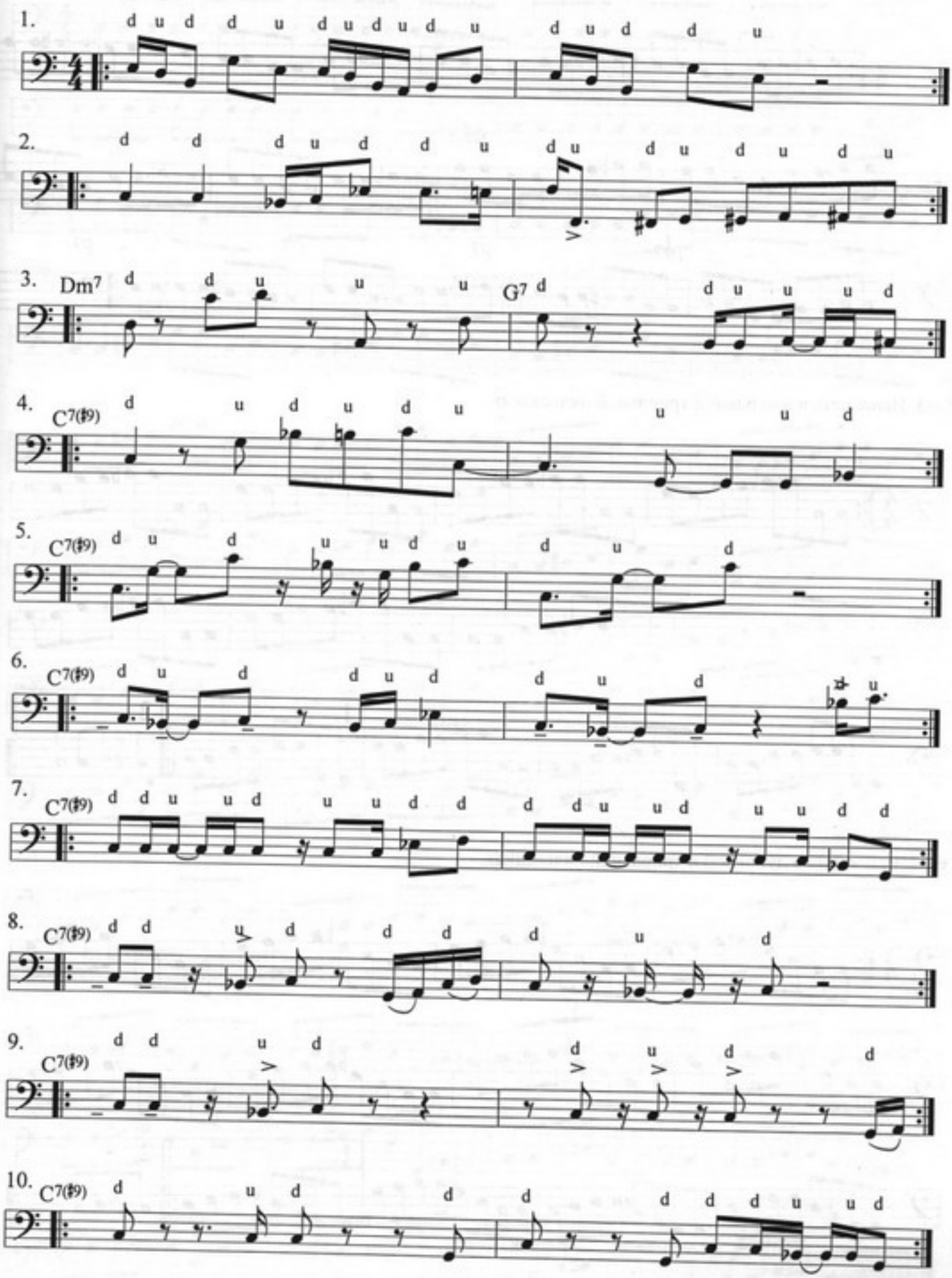


6-40. Упражнение.

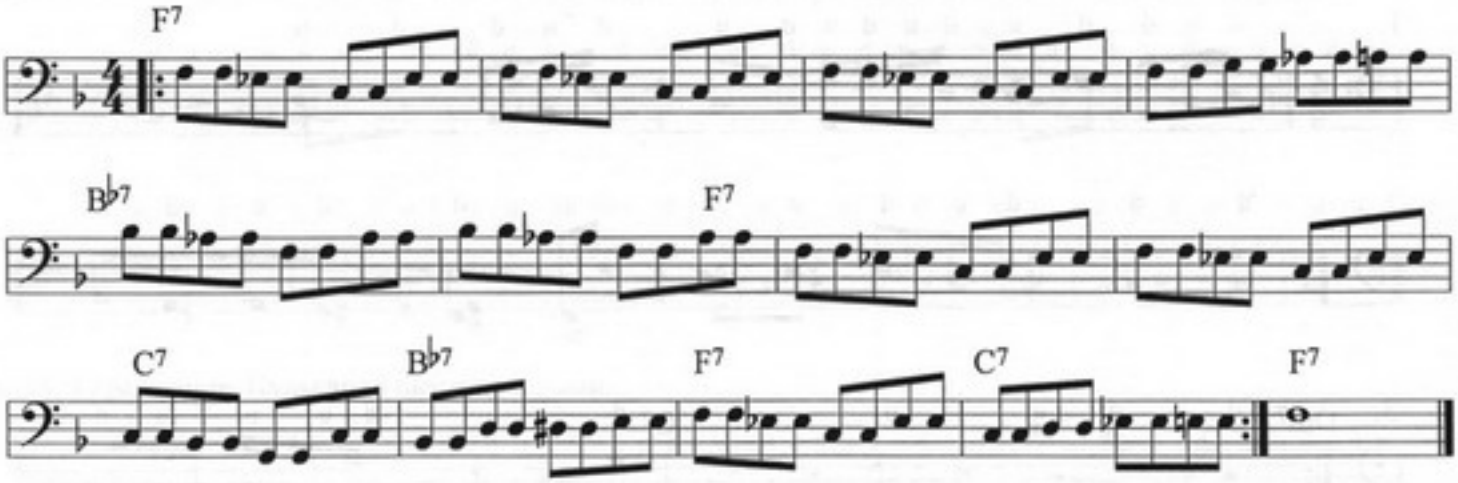


Ритмические рисунки, включающие в себя ноты разной длительности и паузы, а также содержащие межструнные и черезструнные скачки, заставляют иногда исполнителя отказаться от правила строгого чередования нисходящего и восходящего штрихов, для получения каких-либо других, более важных в данный момент особенностей звучания. В этом случае порядок последовательности восходящего и нисходящего штрихов нужно тщательно продумывать, пробуя разные варианты и отбирая наиболее подходящие.

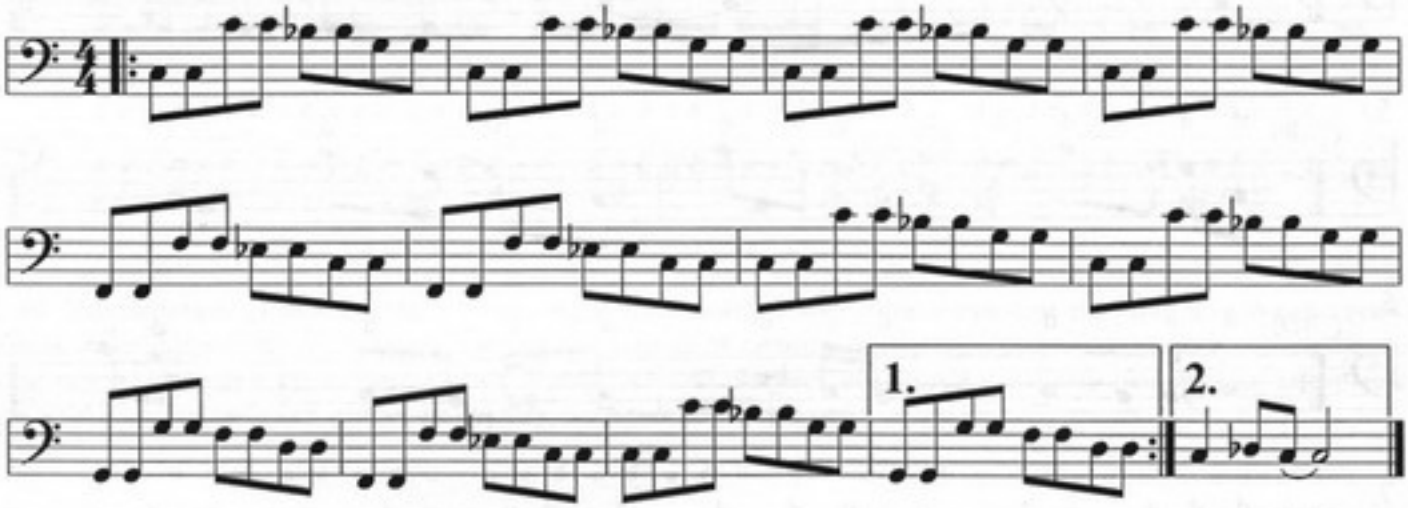
6-41. Фрагменты ритмических рисунков аккомпанемента.



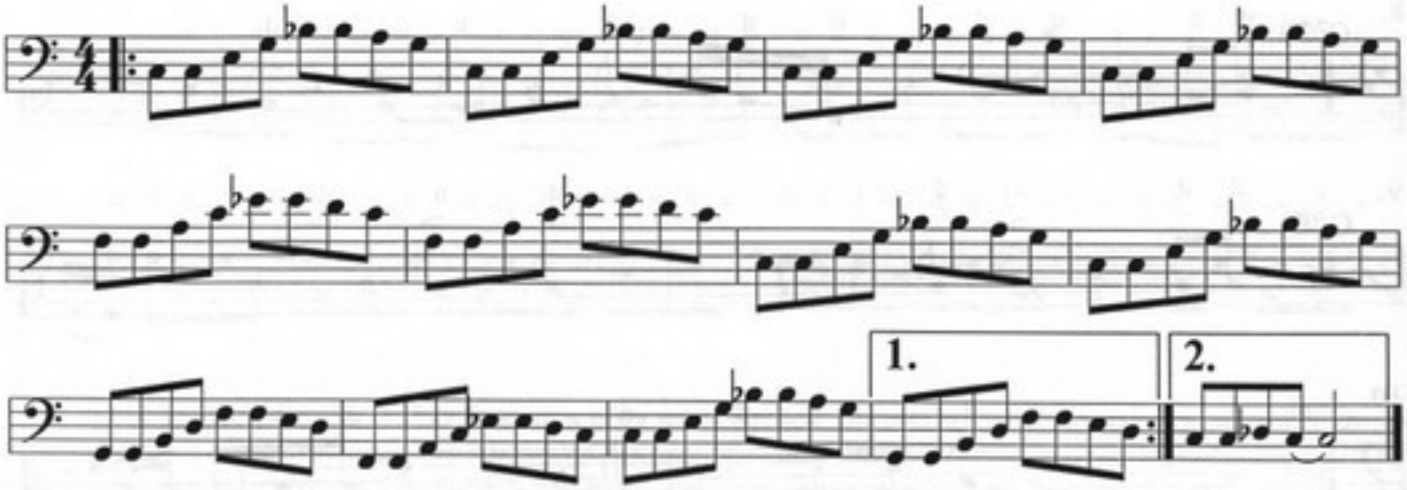
6-42. Исполнять в дуольной и триольной пкльсациях.



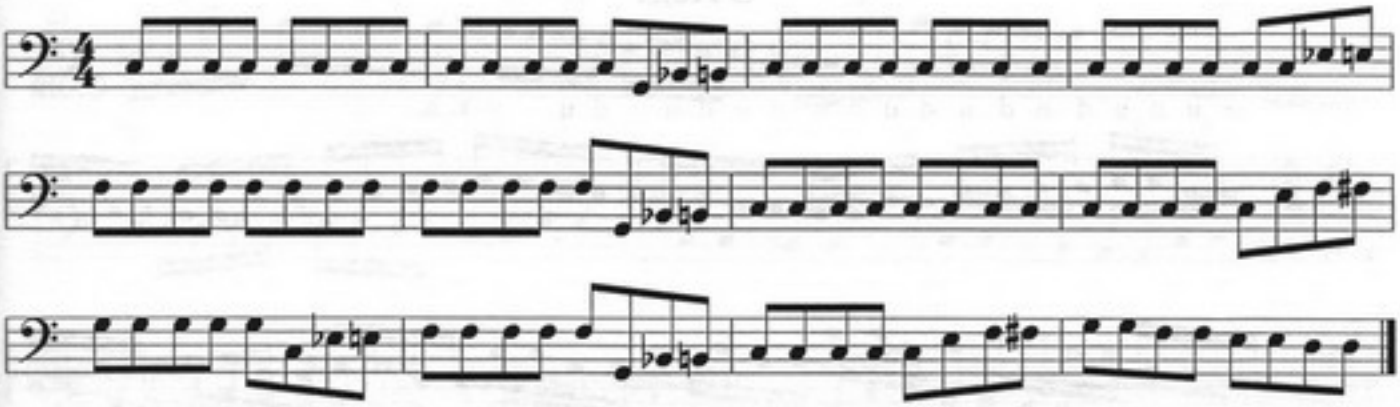
6-43. Исполнять в дуольной и триольной пкльсациях.



6-44. Исполнять в дуольной и триольной пкльсациях.

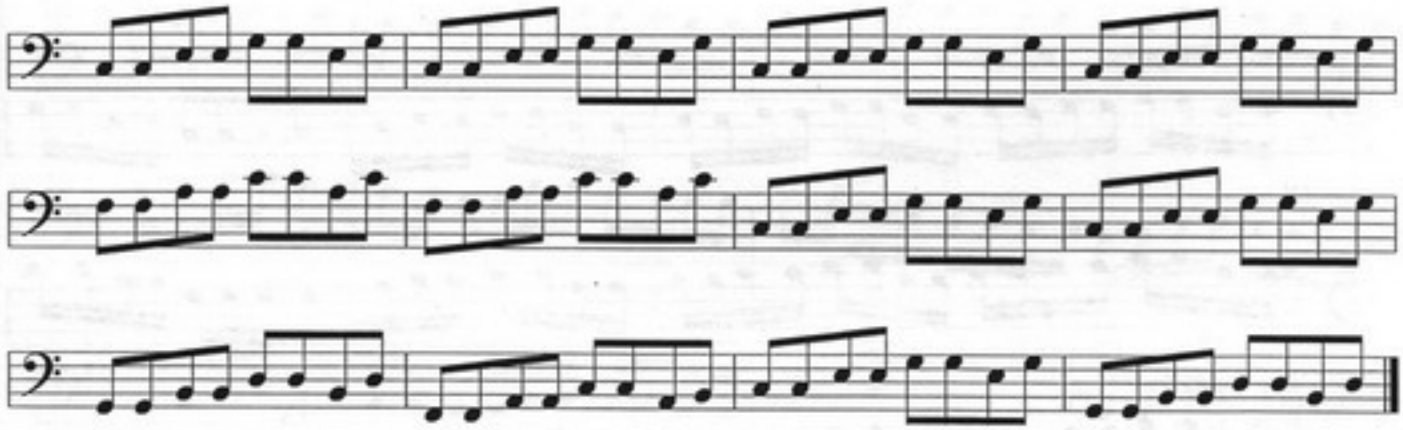


6-45.

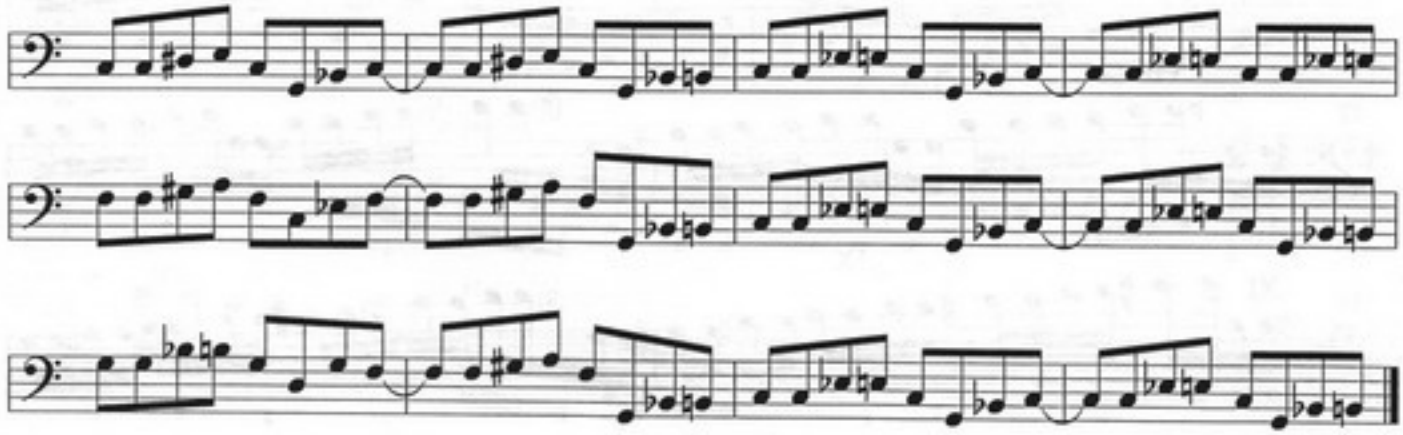


6-46.

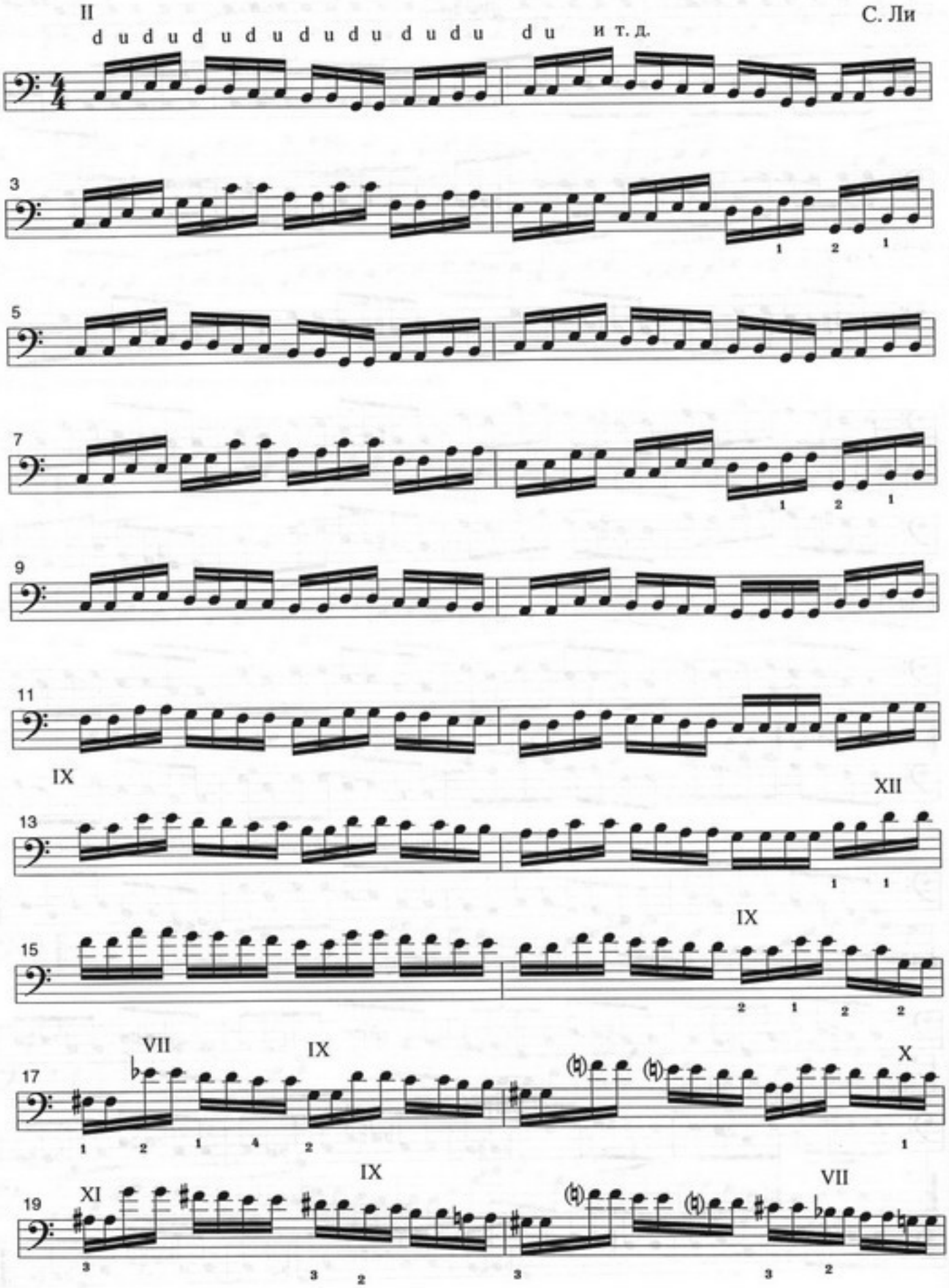
6-47.

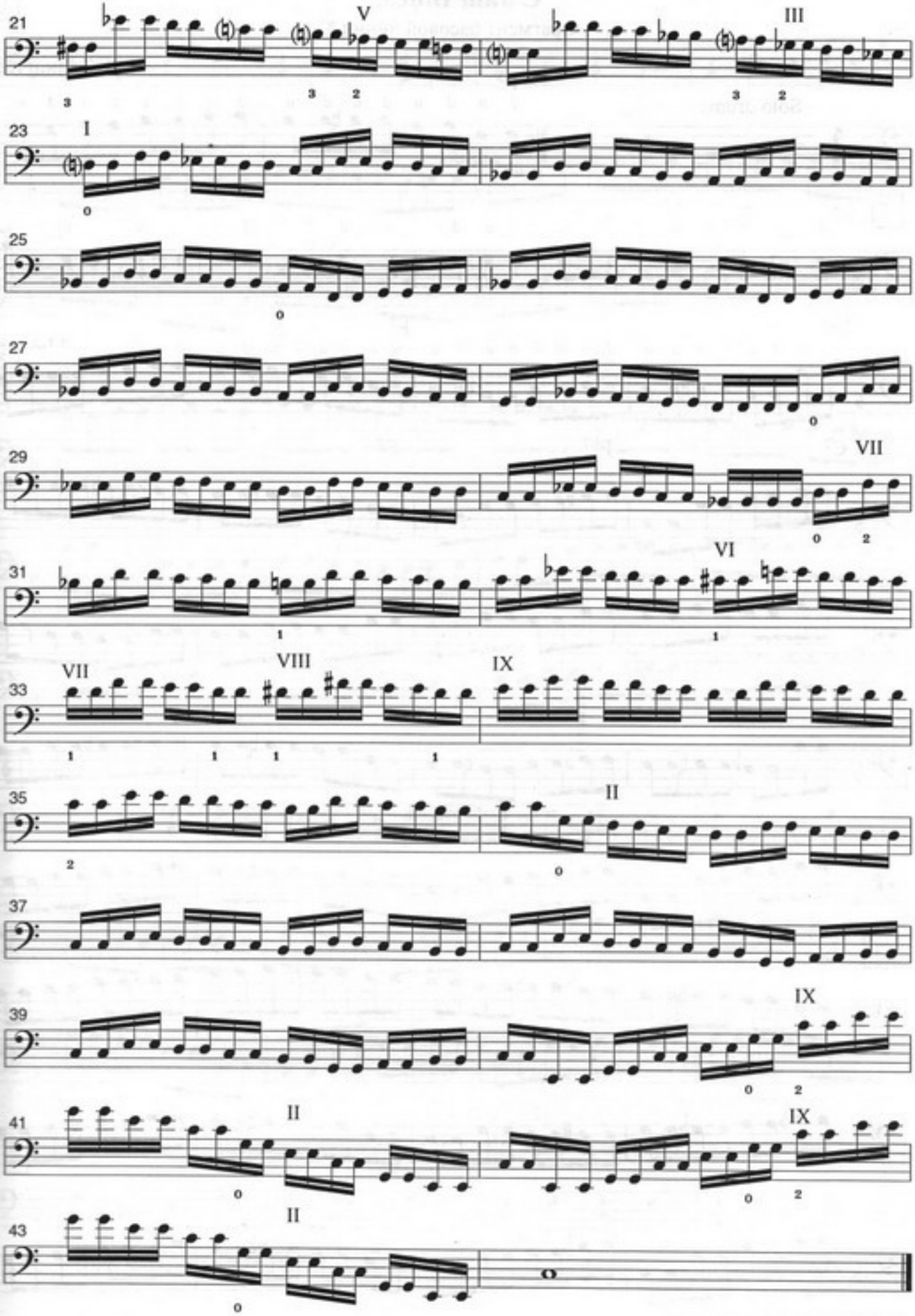


6-48.



Этюд.

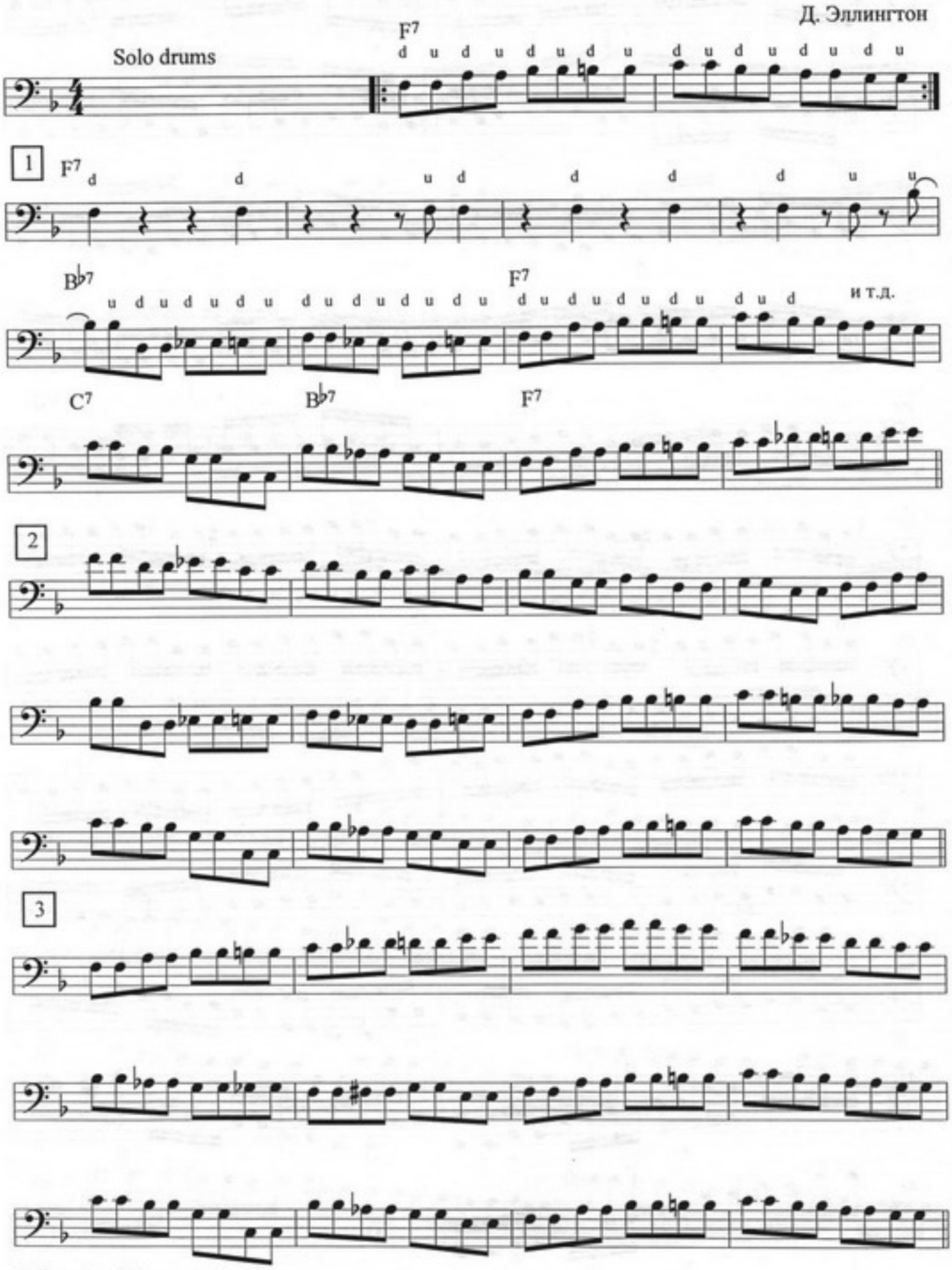

II
С. Ли
d u d u d u d u d u d u d u d u d u и т. д.
3
5
7
9
11
IX
XII
13
15
IX
17
VII
IX
X
19
XI
IX
VII


21
V
III
23
I
25
27
29
VII
31
VI
33
VII
VIII
IX
35
II
37
39
IX
41
II
IX
43
II

C Jam Blues.

Фрагмент басовой линии *).

Д. Эллингтон



*) Из альбома "Оркестр приехал"
Ансамбль п/у Игоря Бриля.

4

5

6

7

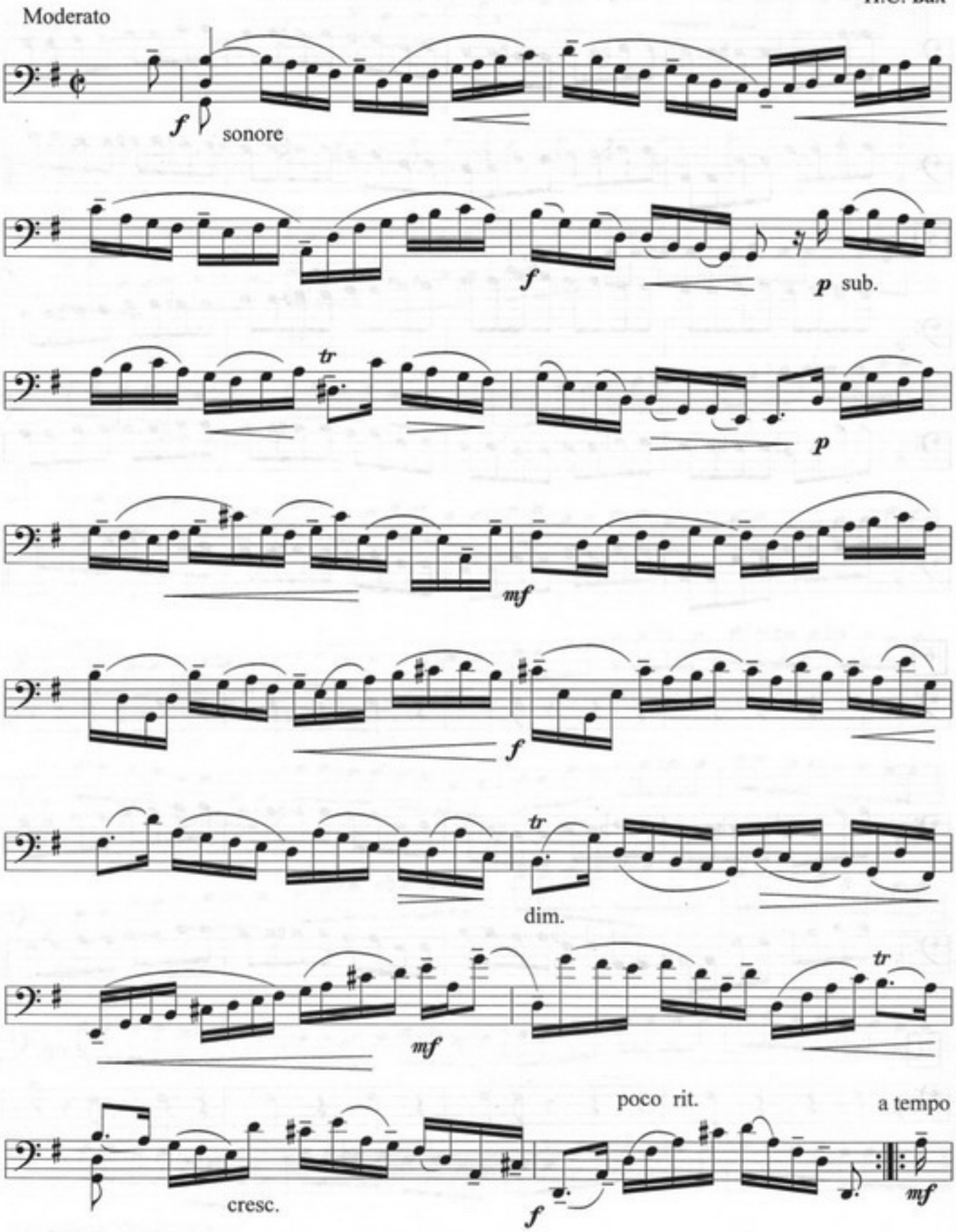
и т.д.

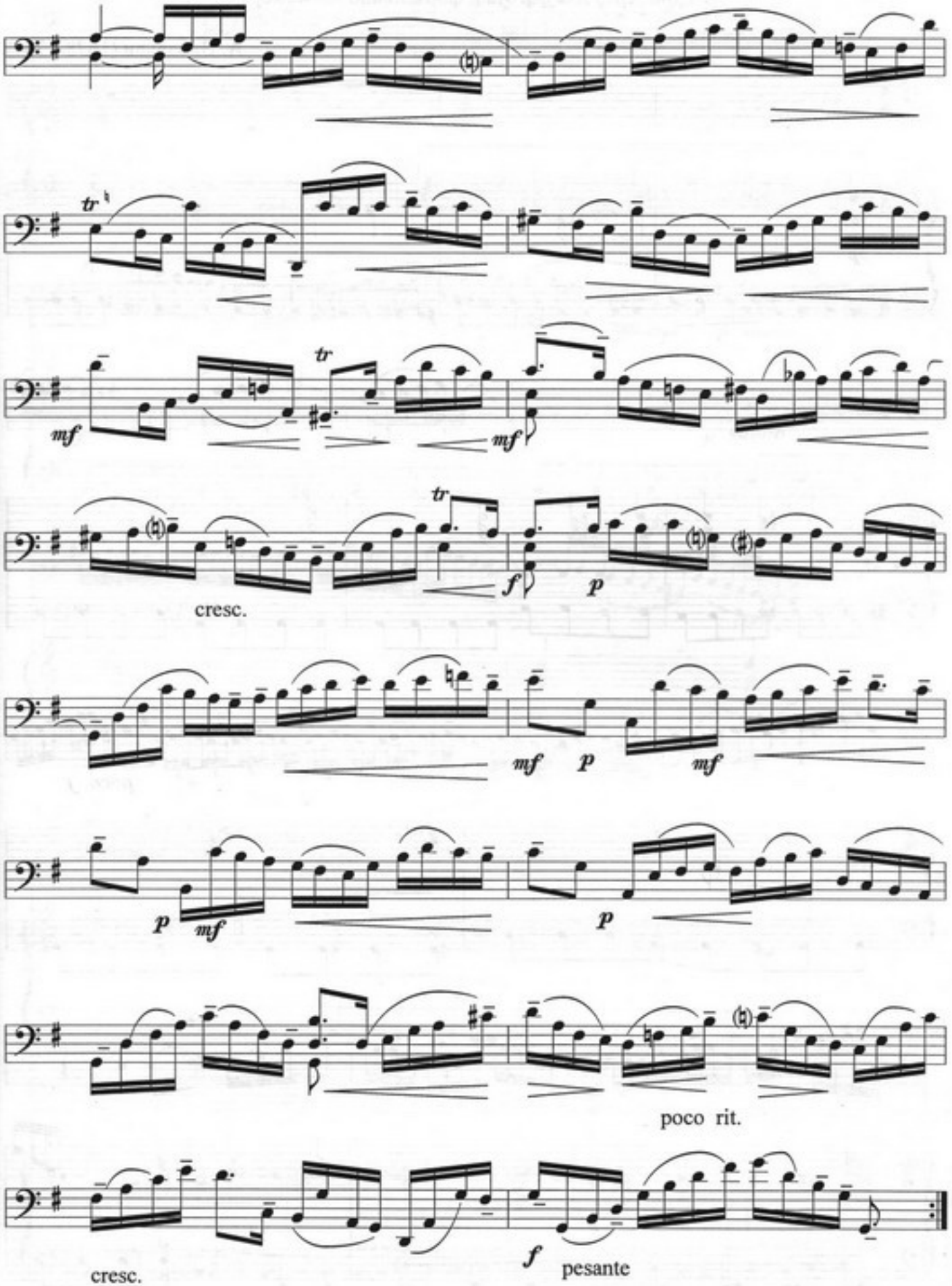
Нотное приложение.

АЛЛЕМАНДА.

(из первой сюиты для виолончели соло)

И.С. Бах

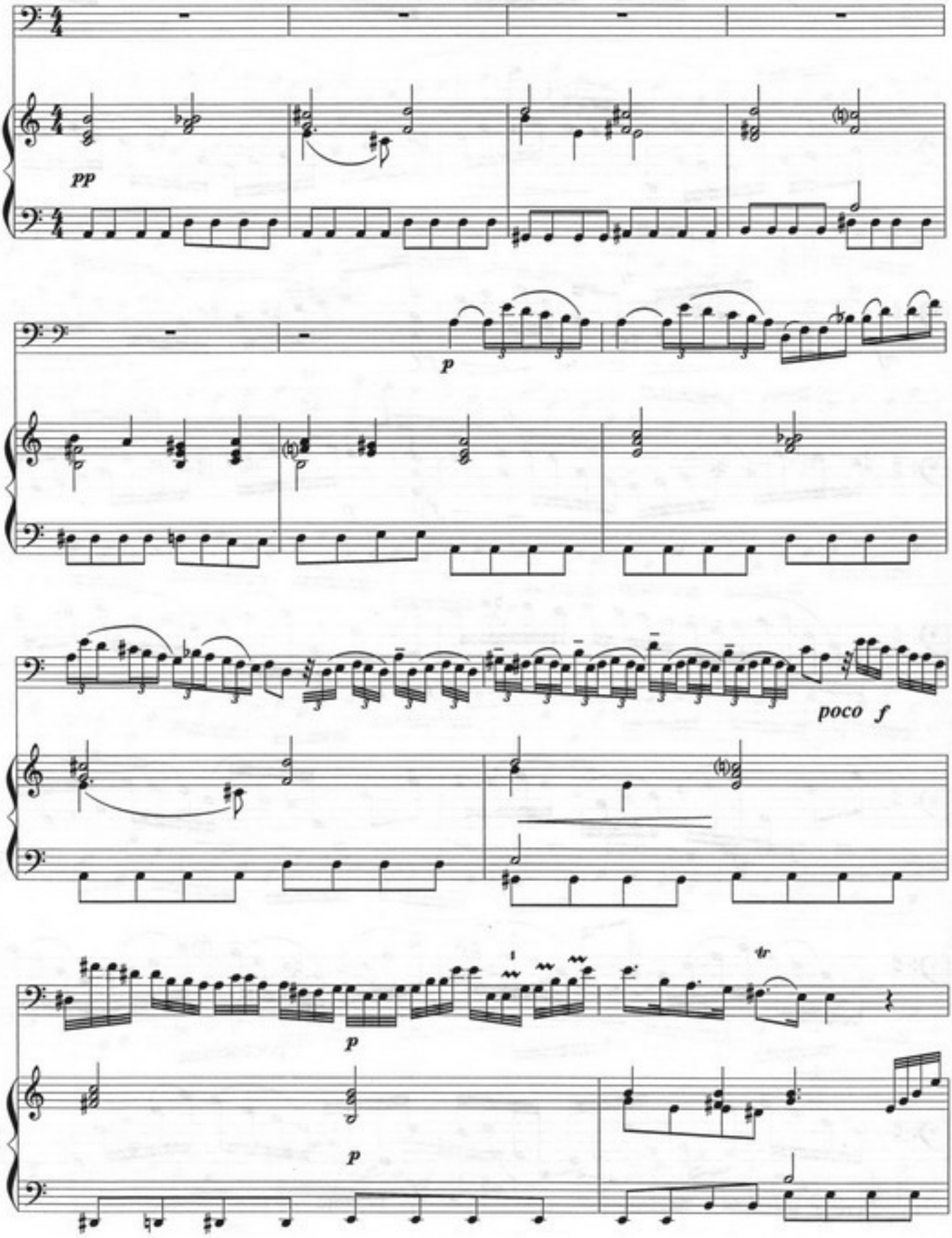


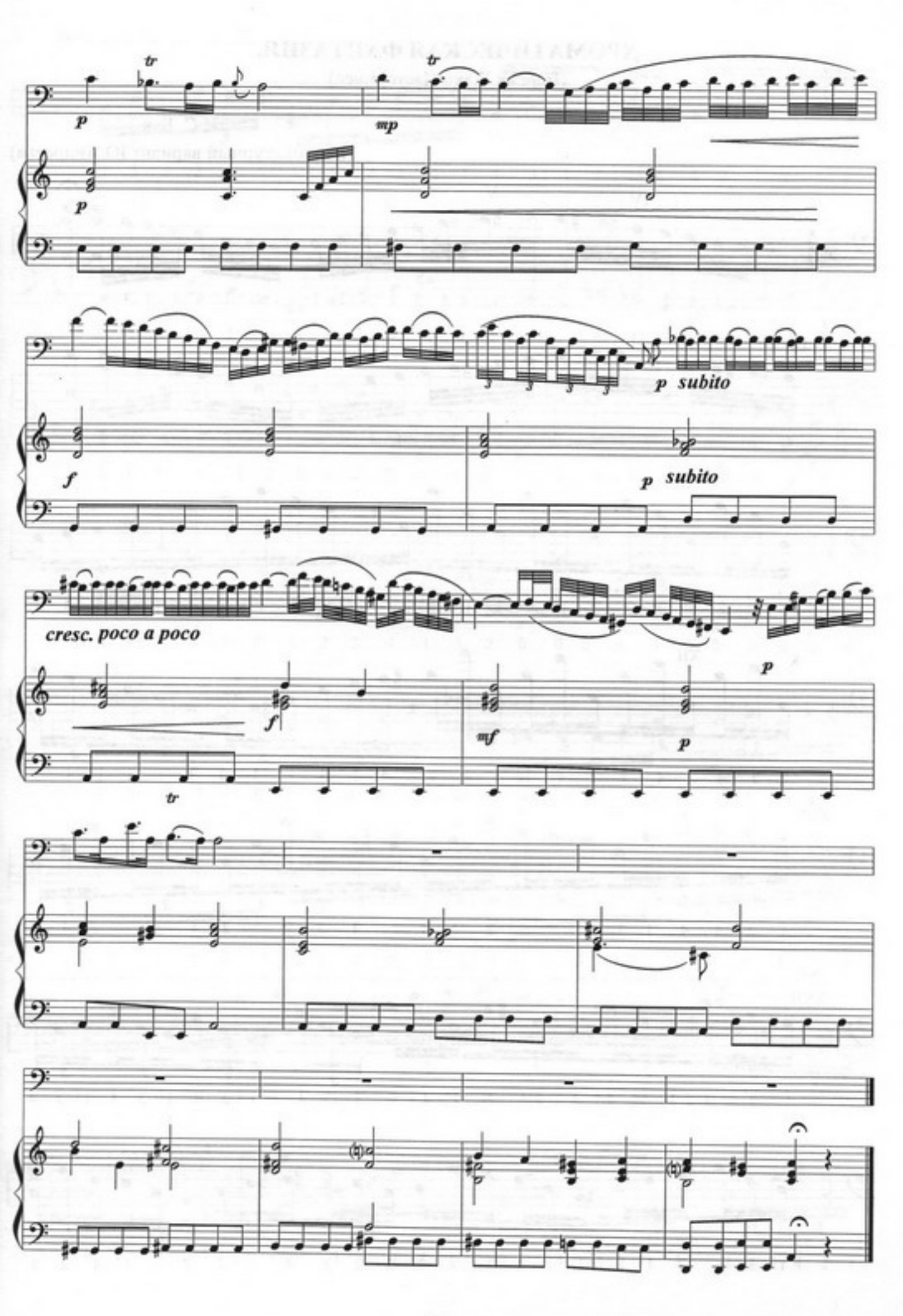

tr
mf
tr
mf
tr
f
p
cresc.
mf
p
mf
p
mf
p
poco rit.
cresc.
f
pesante

LARGO

(из концерта для фагота и фортепиано до-мажор)

А. Вивальди (1678-1741)



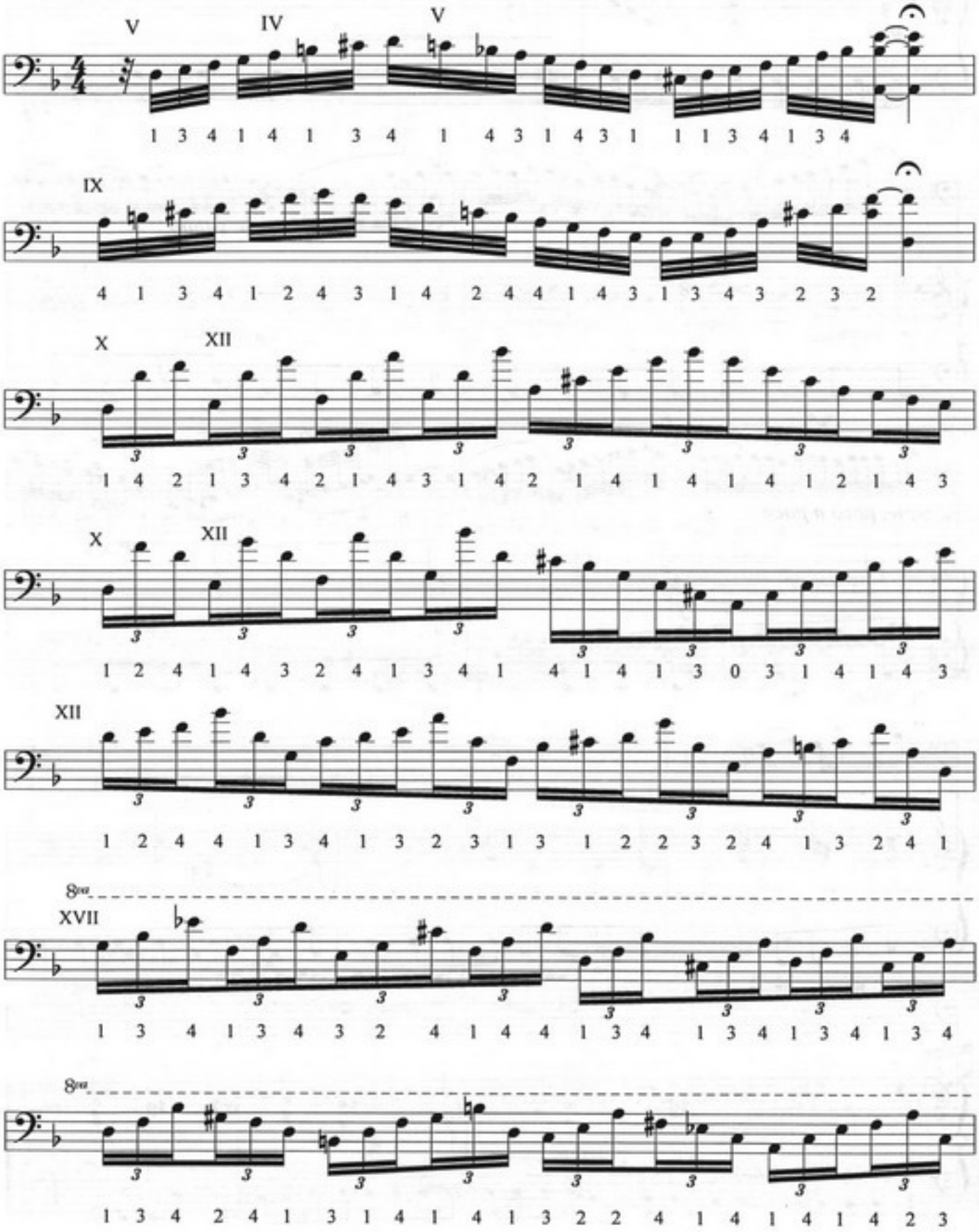

tr
p
mp
p
f
p subito
p subito
cresc. poco a poco
f
mf
p
p
tr

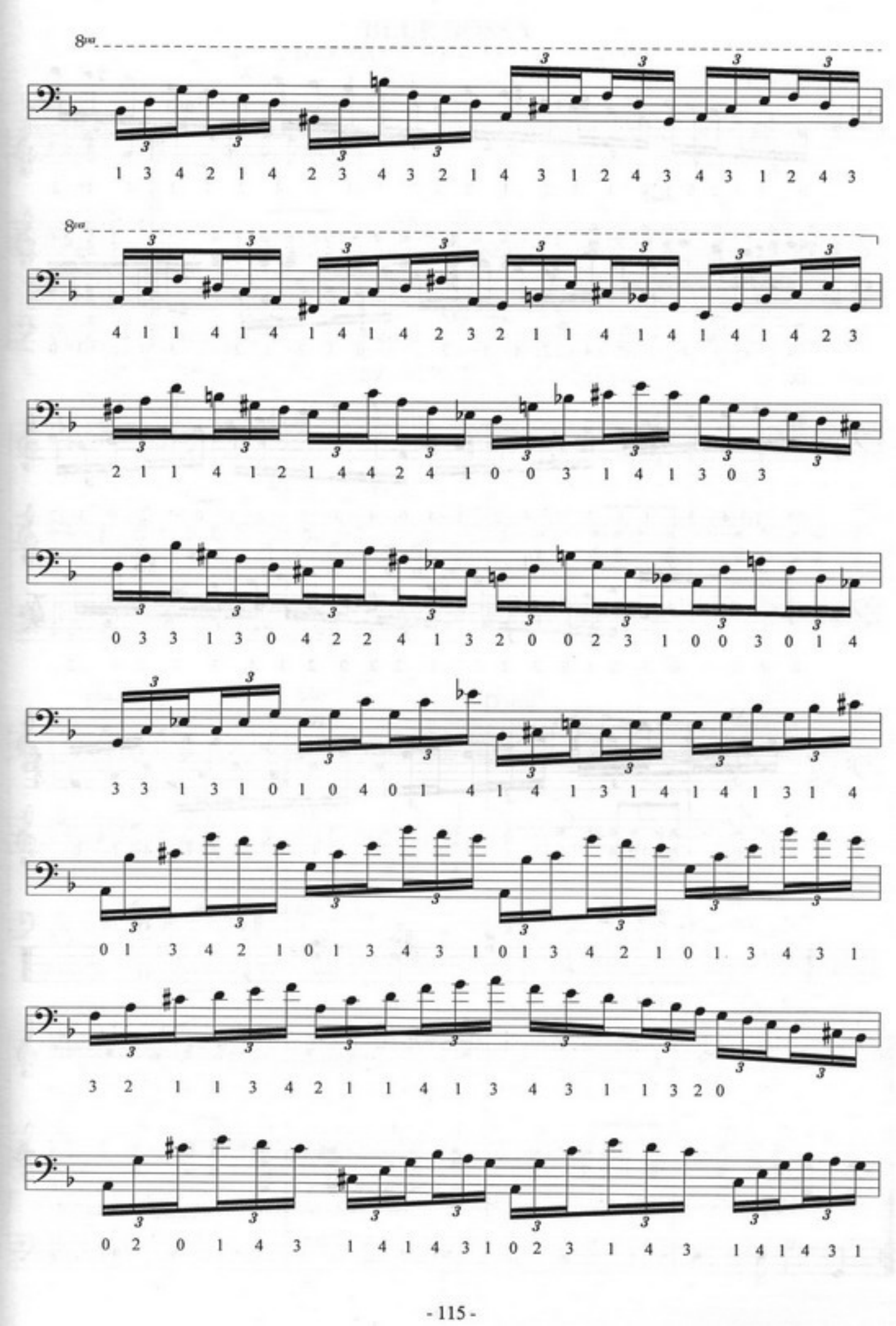
ХРОМАТИЧЕСКАЯ ФАНТАЗИЯ.

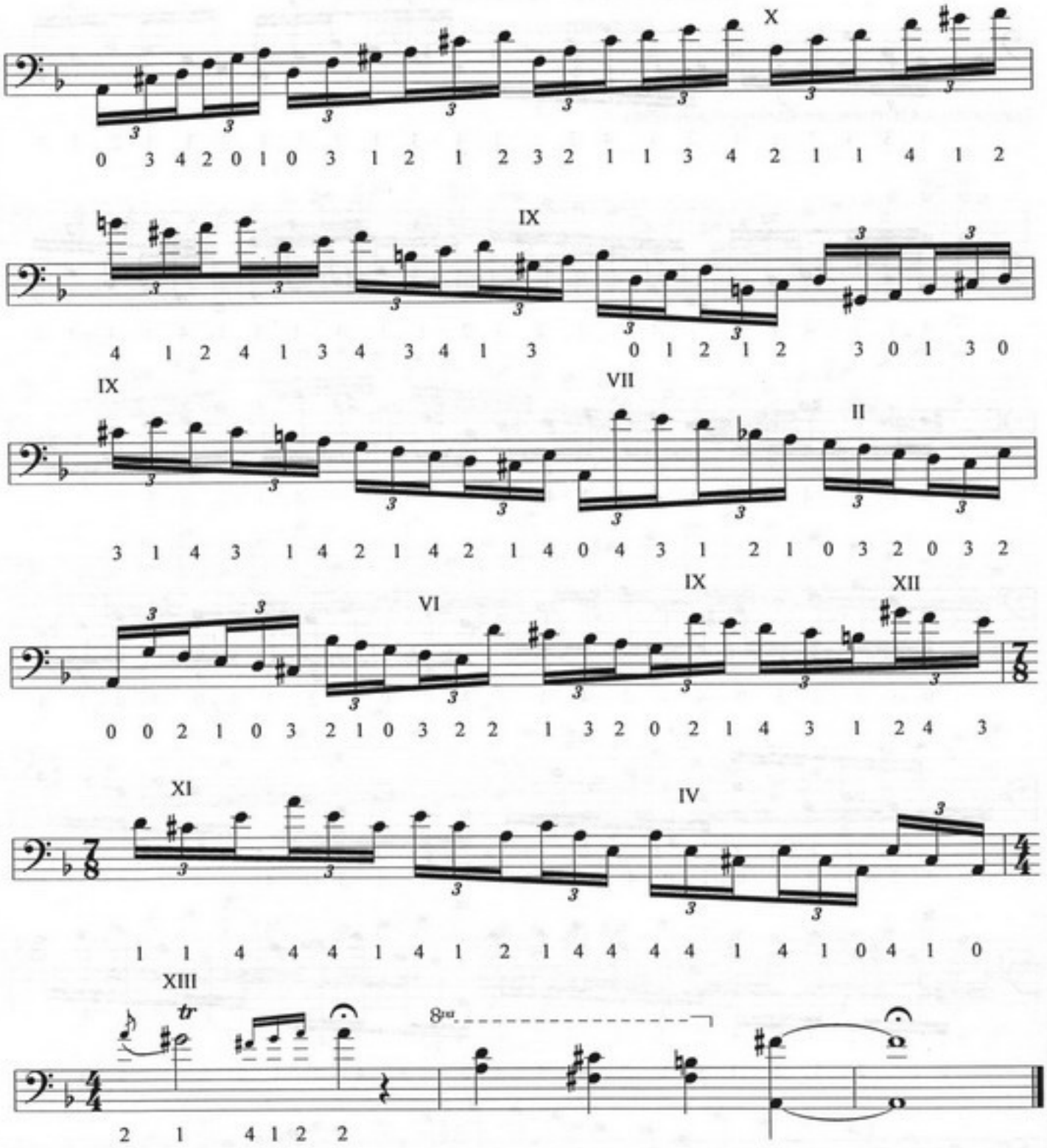
(Версия Жако Пасториуса)

И.С. Бах

(аппликатурный вариант Ю.Андреева)

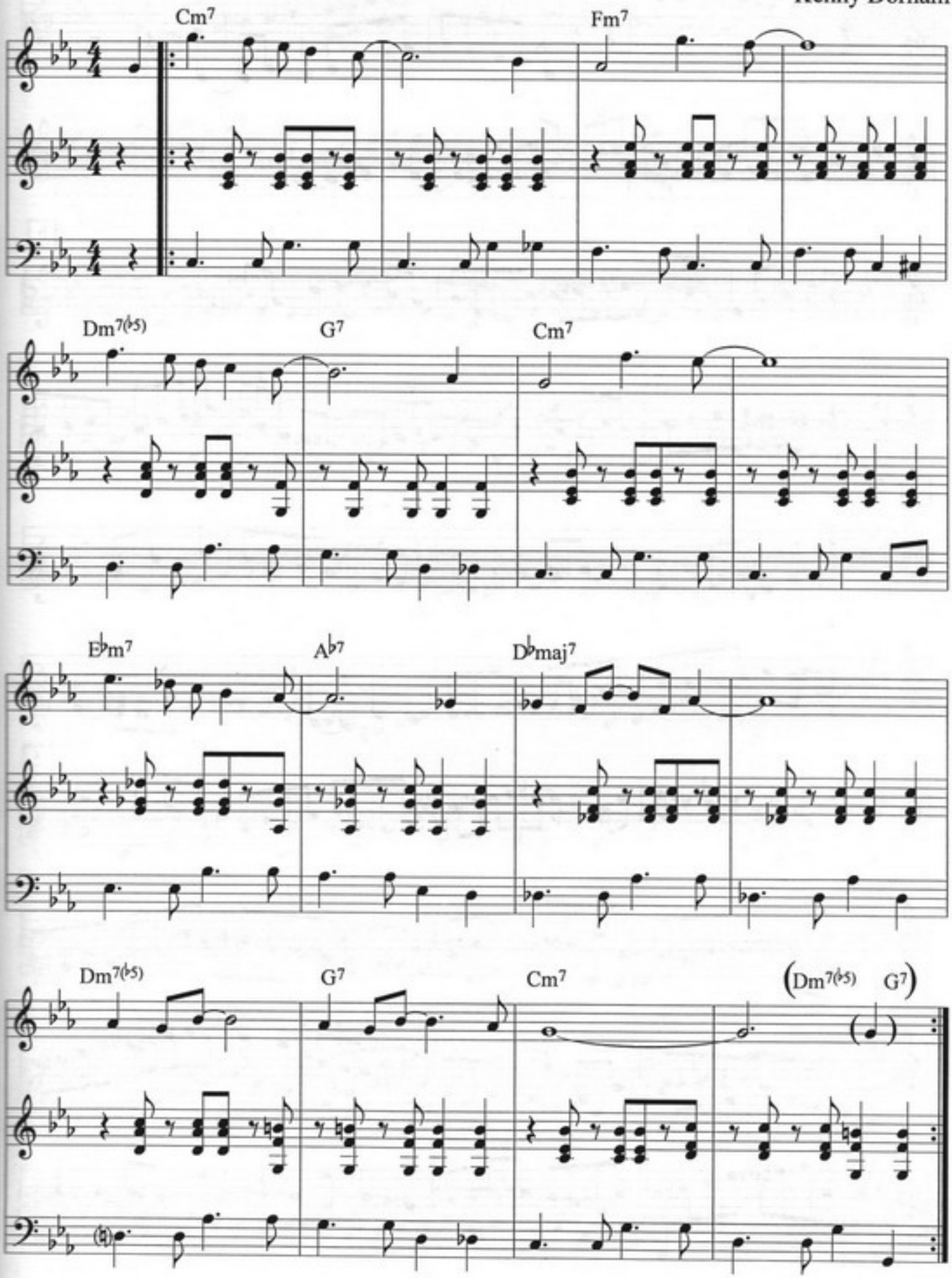


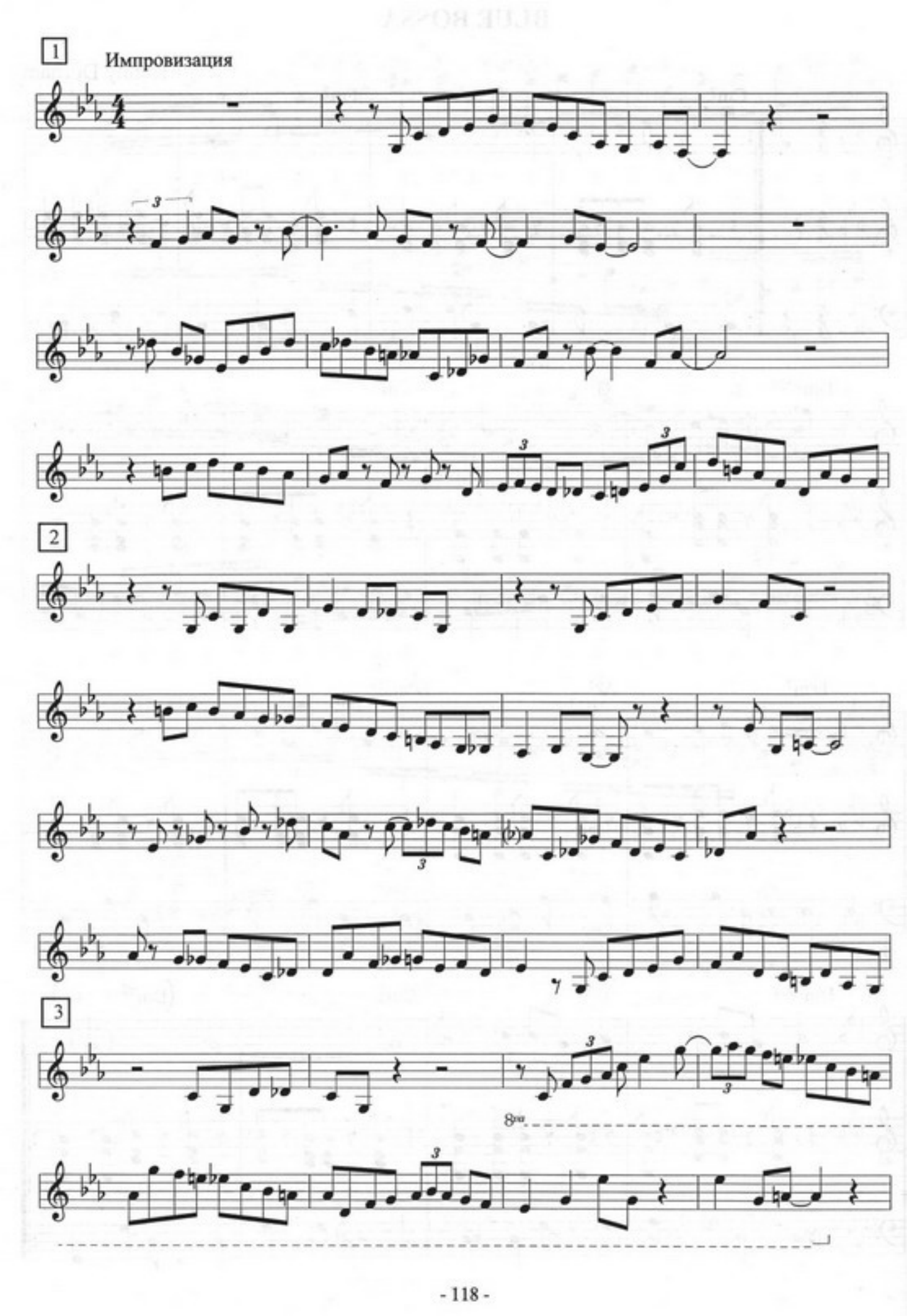

8va
1 3 4 2 1 4 2 3 4 3 2 1 4 3 1 2 4 3 4 3 1 2 4 3
8va
4 1 1 4 1 4 1 4 1 4 2 3 2 1 1 4 1 4 1 4 1 4 2 3
2 1 1 4 1 2 1 4 4 2 4 1 0 0 3 1 4 1 3 0 3
0 3 3 1 3 0 4 2 2 4 1 3 2 0 0 2 3 1 0 0 3 0 1 4
3 3 1 3 1 0 1 0 4 0 1 4 1 4 1 3 1 4 1 4 1 3 1 4
0 1 3 4 2 1 0 1 3 4 3 1 0 1 3 4 2 1 0 1 3 4 3 1
3 2 1 1 3 4 2 1 1 4 1 3 4 3 1 1 3 2 0
0 2 0 1 4 3 1 4 1 4 3 1 0 2 3 1 4 3 1 4 1 4 3 1

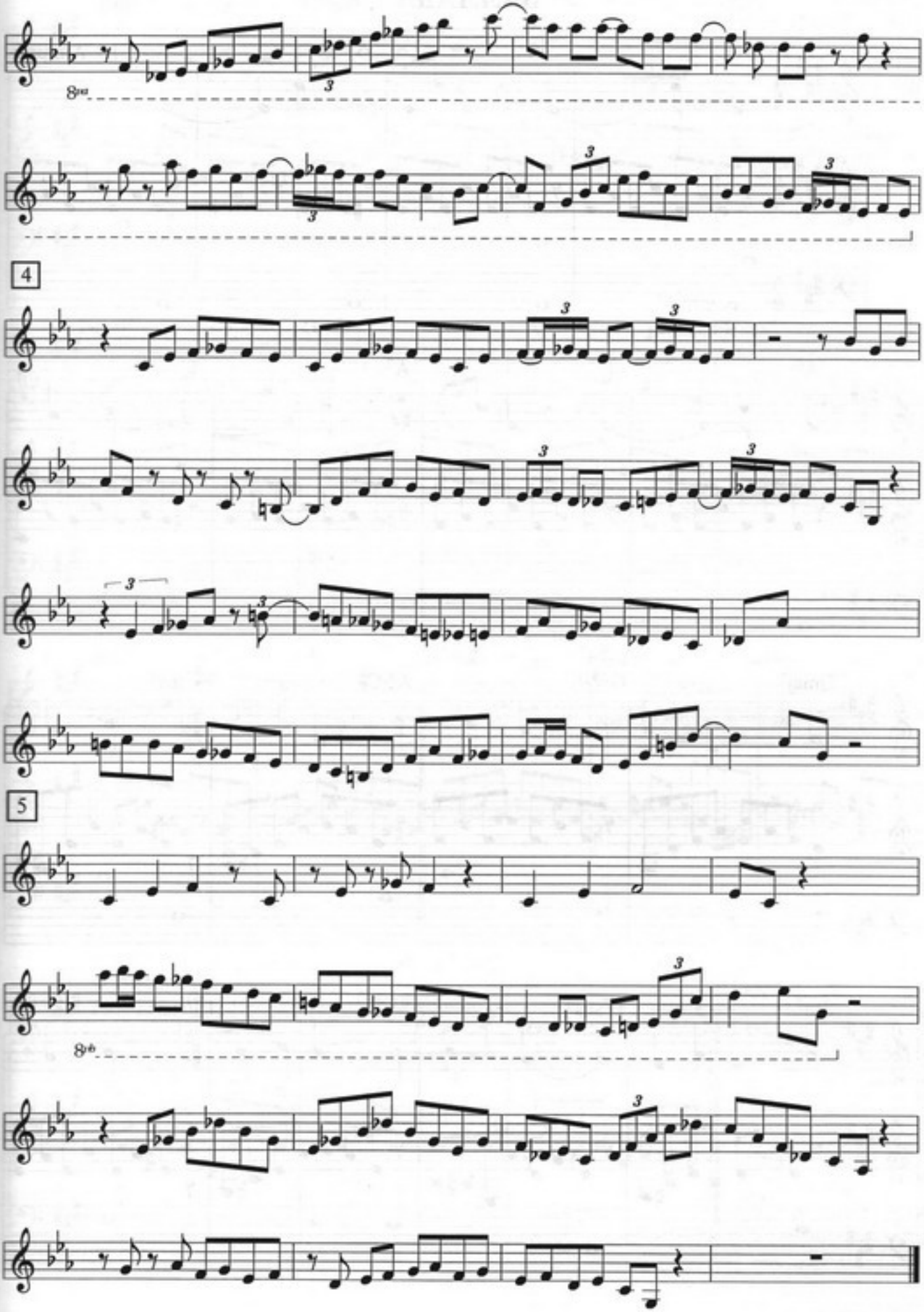

X
0 3 4 2 0 1 0 3 1 2 1 2 3 2 1 1 3 4 2 1 1 4 1 2
IX
4 1 2 4 1 3 4 3 4 1 3 0 1 2 1 2 3 0 1 3 0
IX
VII
II
3 1 4 3 1 4 2 1 4 2 1 4 0 4 3 1 2 1 0 3 2 0 3 2
VI
IX
XII
0 0 2 1 0 3 2 1 0 3 2 2 1 3 2 0 2 1 4 3 1 2 4 3
XI
IV
1 1 4 4 4 1 4 1 2 1 4 4 4 4 1 4 1 0 4 1 0
XIII
tr
8va
2 1 4 1 2 2

BLUE BOSSA

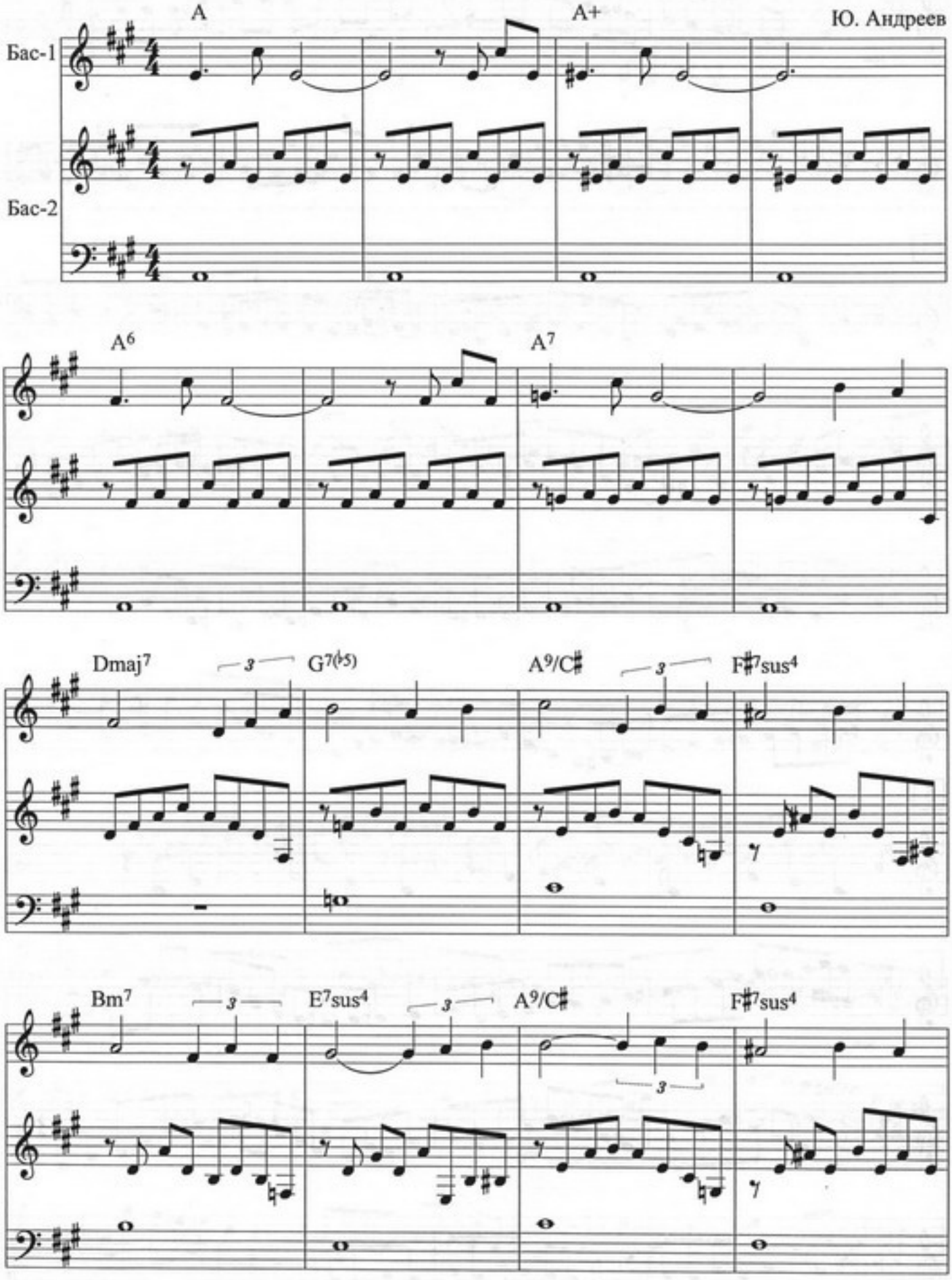
Kenny Dorham

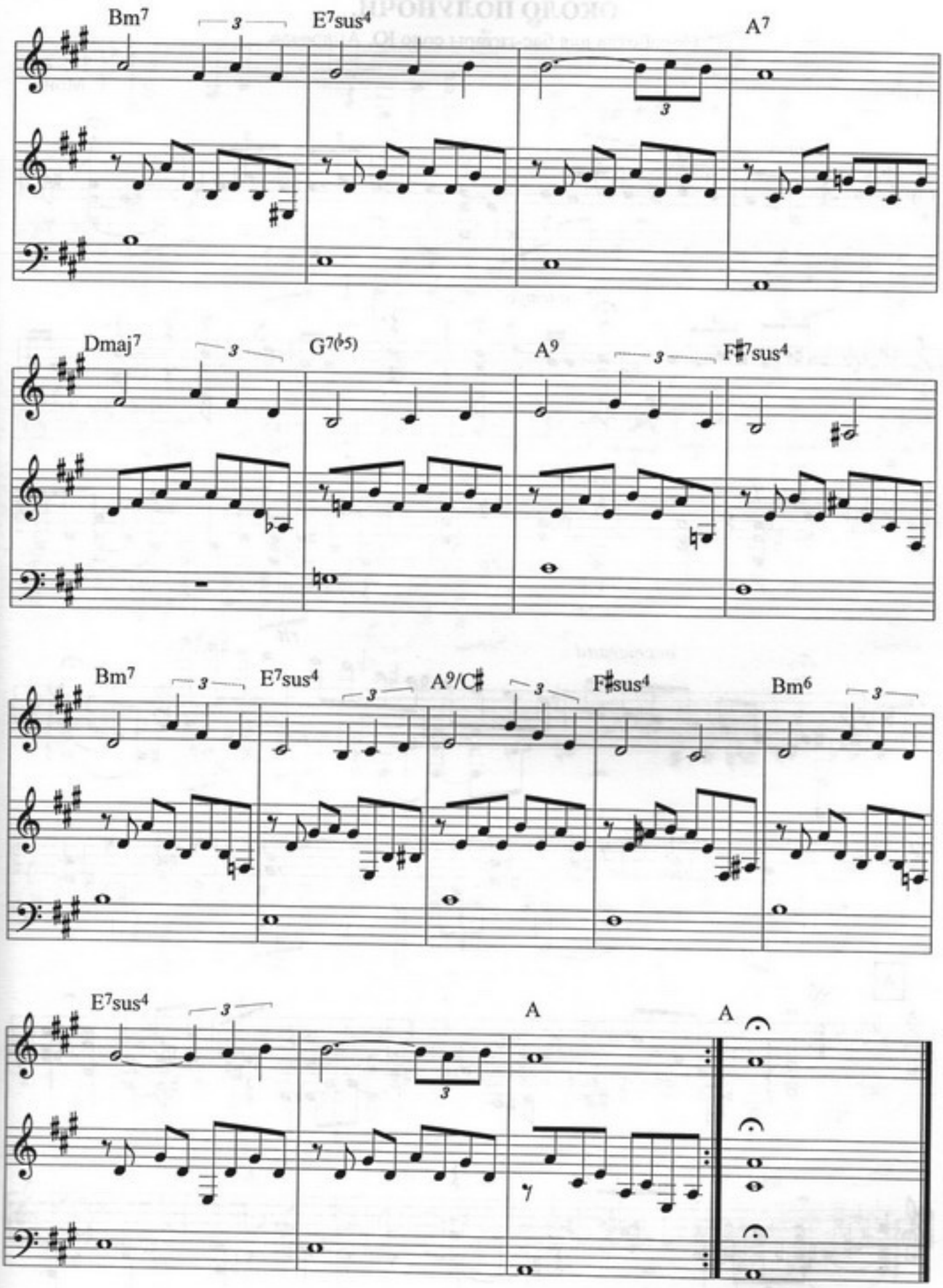



1
Импровизация
2
3
8va


4
5

БАЛЛАДА


Ю. Андреев
Бас-1
Бас-2
A
A+
A6
A7
Dmaj7
G7(♭5)
A9/C♯
F♯7sus4
Bm7
E7sus4
A9/C♯
F♯7sus4

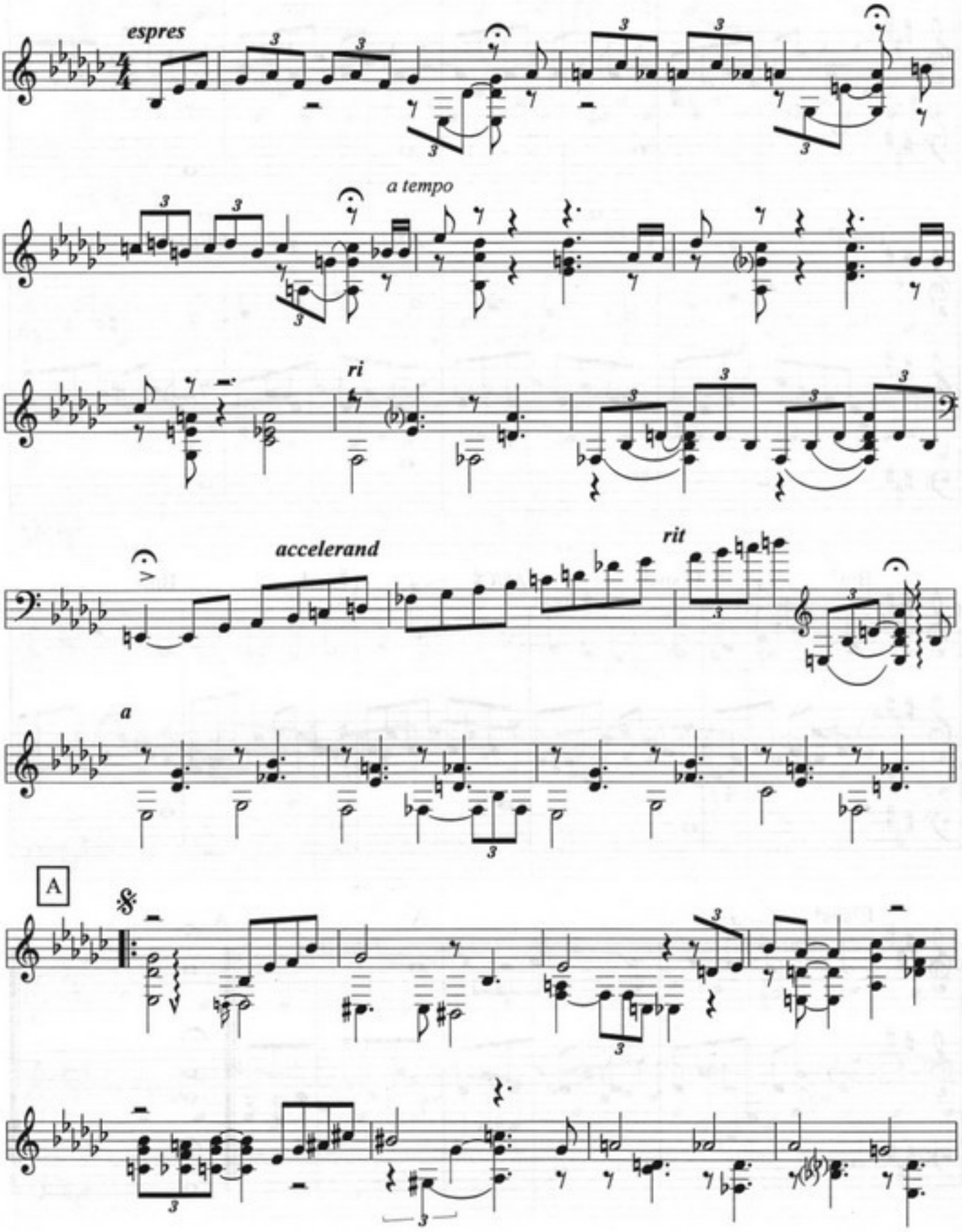

Bm7
E7sus4
A7
Dmaj7
G7(♭5)
A9
F♯7sus4
Bm7
E7sus4
A9/C♯
F♯sus4
Bm6
E7sus4
A
A

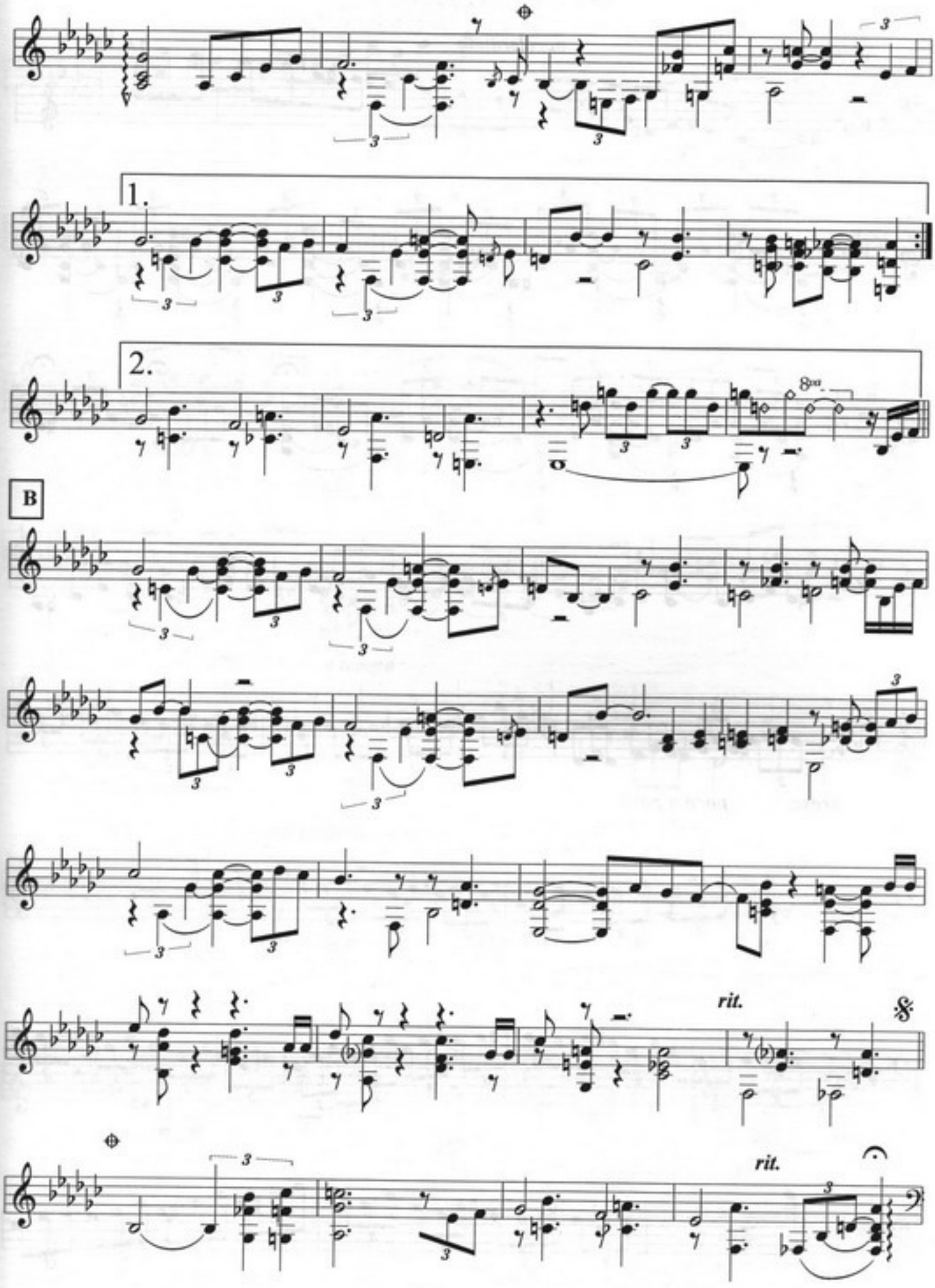
ОКОЛО ПОЛУНОЧИ.

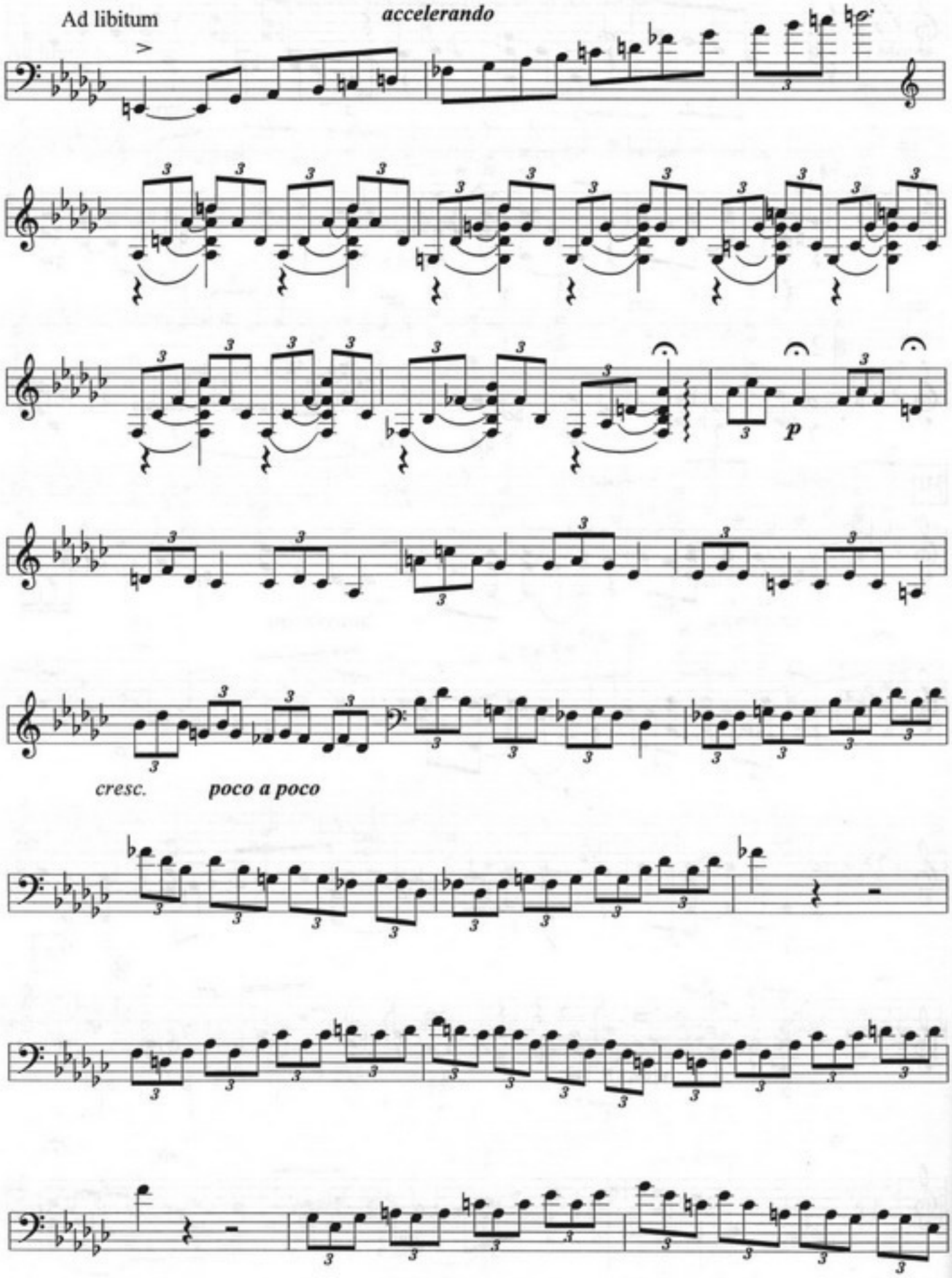
Обработка для бас-гитары соло Ю. Андреева

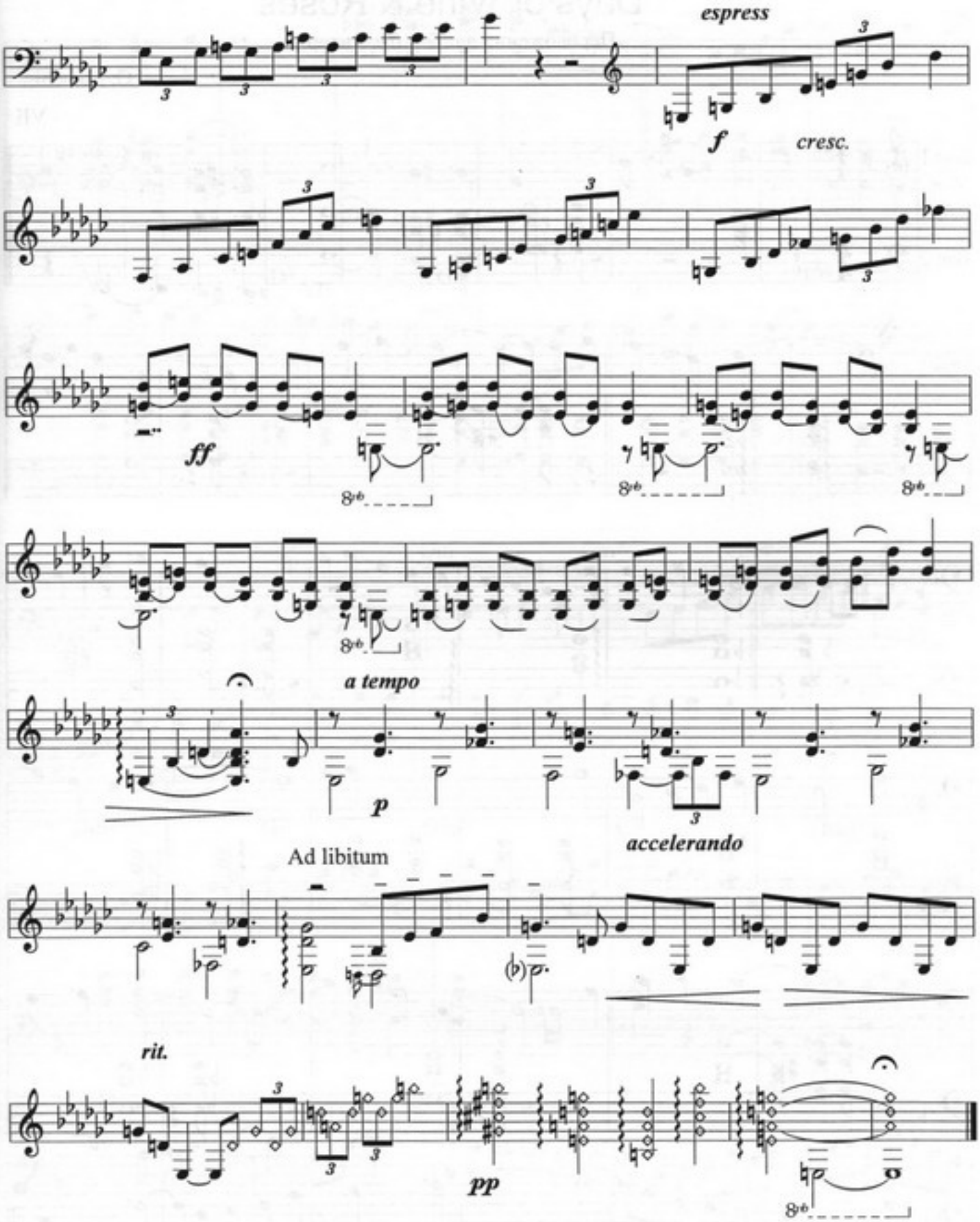
Ad libitum

Т. Монк




1.
2.
8va
B
rit.
rit.


Ad libitum
accelerando
p
cresc.
poco a poco

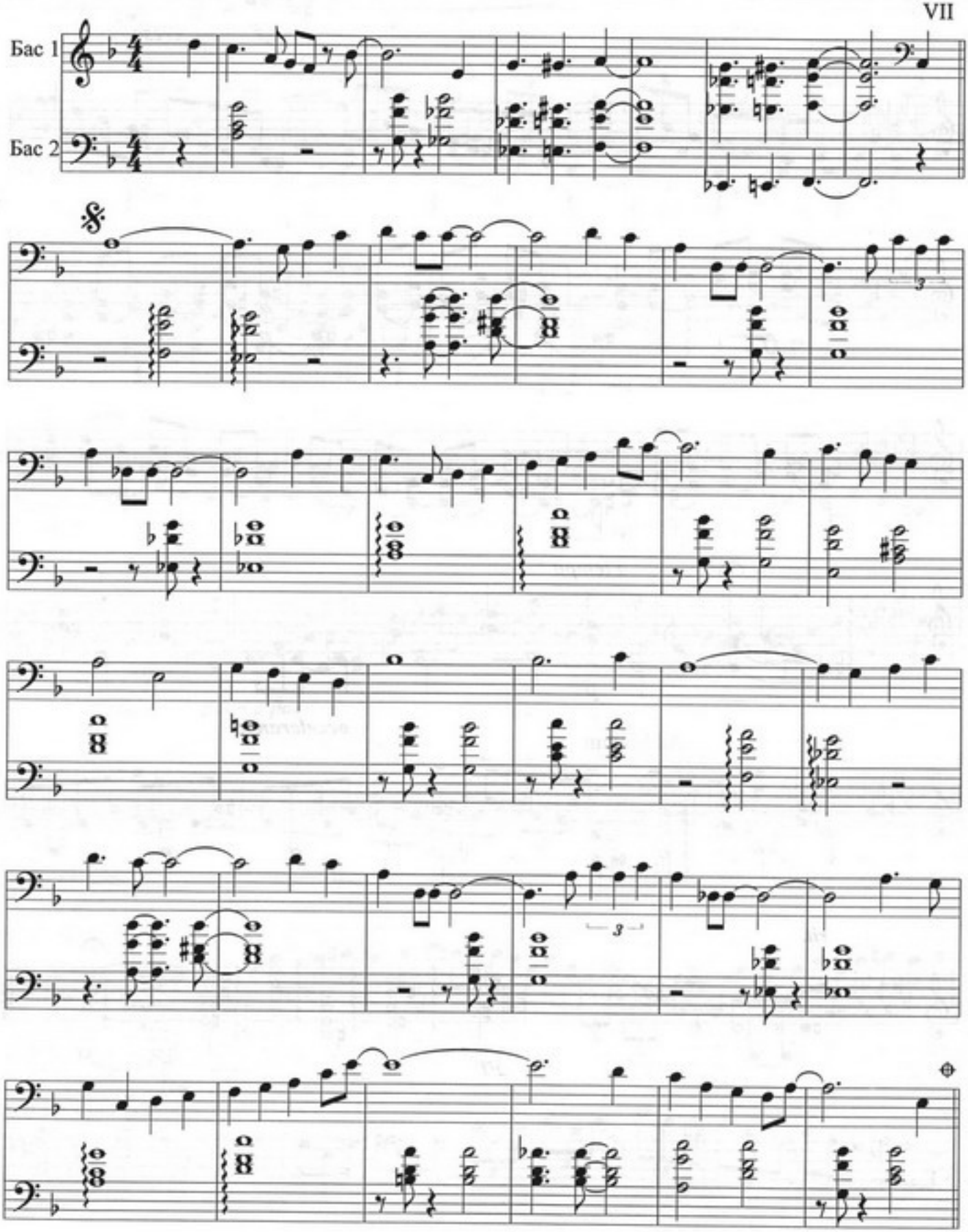

espress
f
cresc.
ff
a tempo
p
accelerando
Ad libitum
rit.
pp

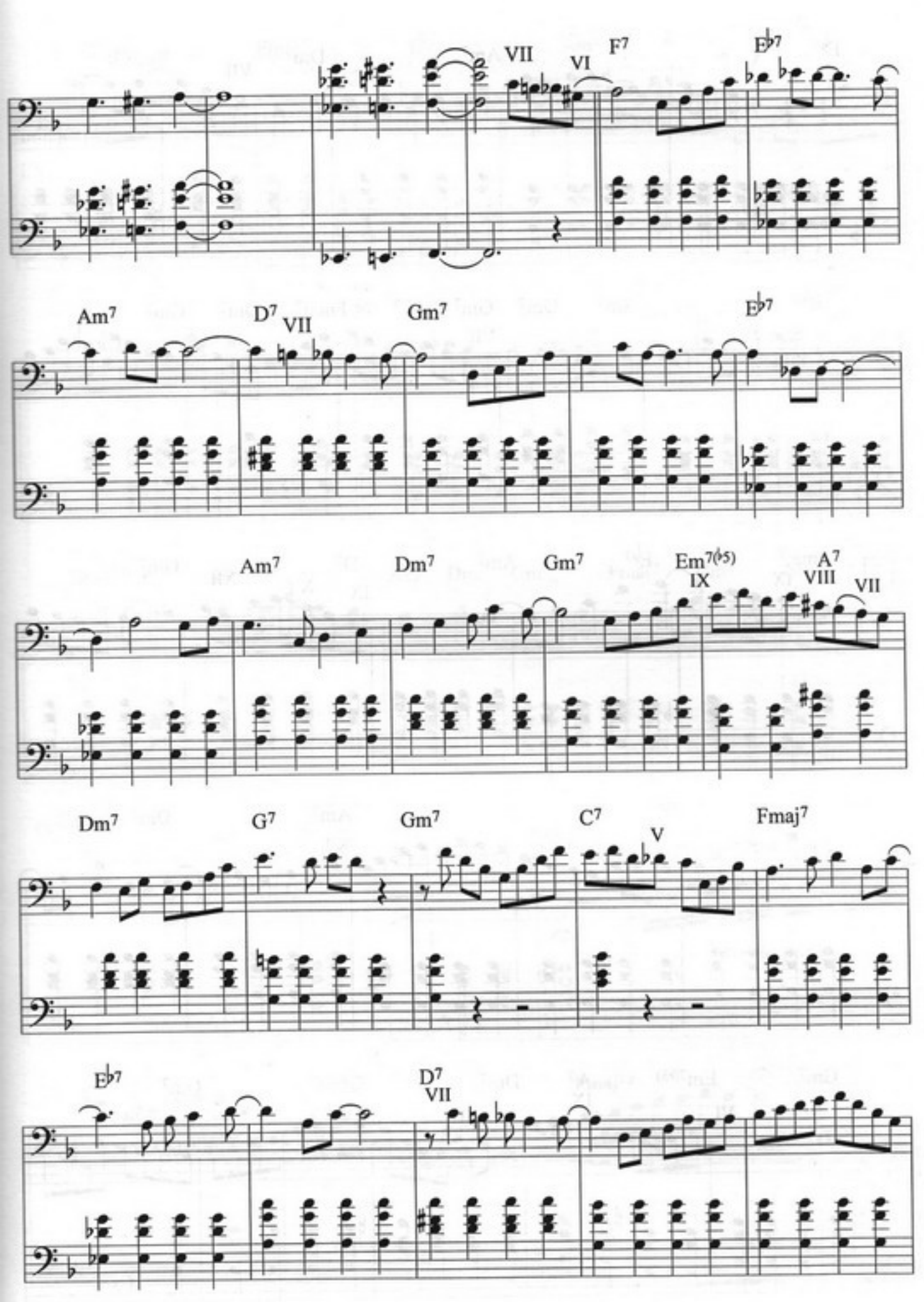
Days of Wine & Roses

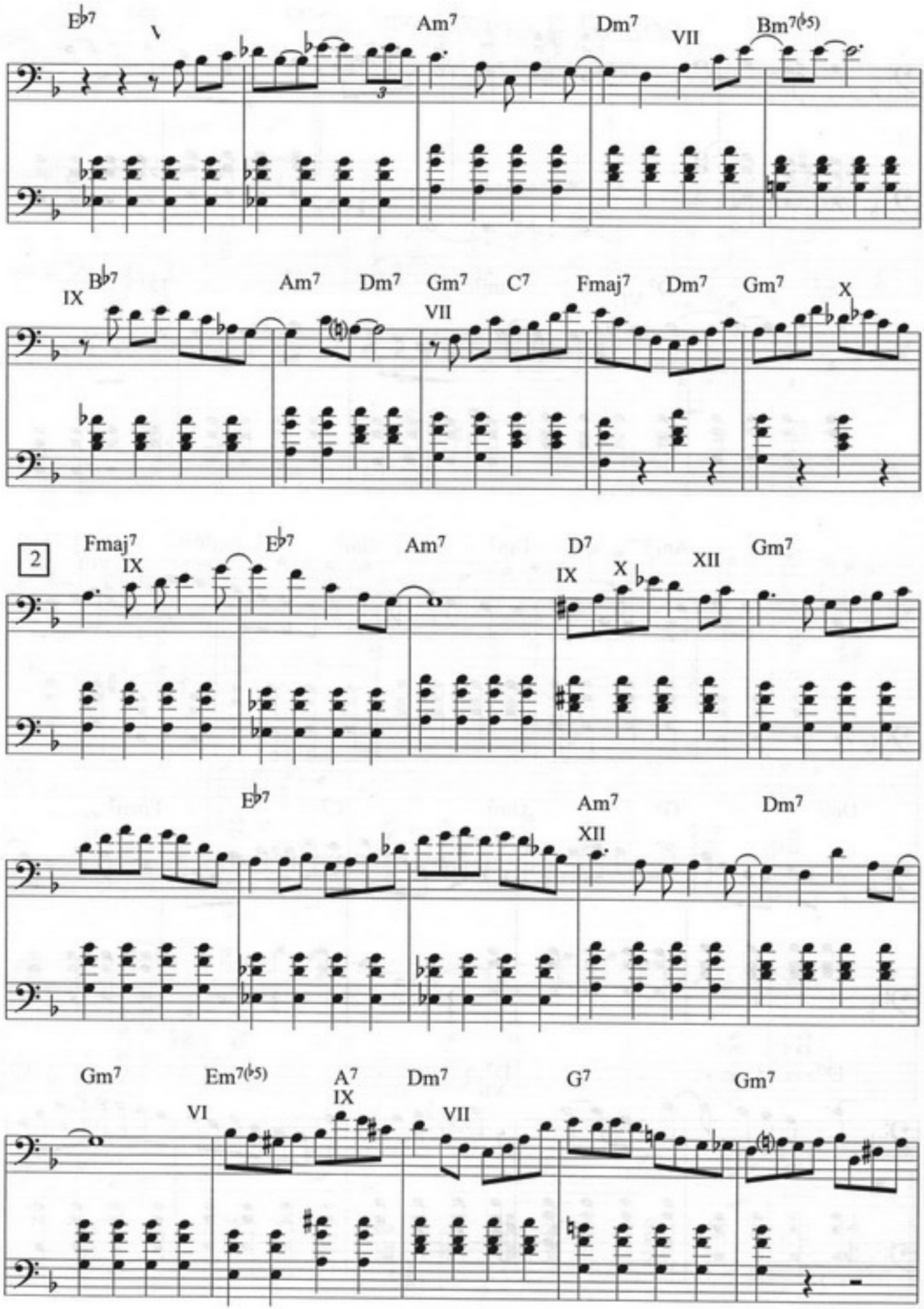
Переложение для 2-х бас-гитар

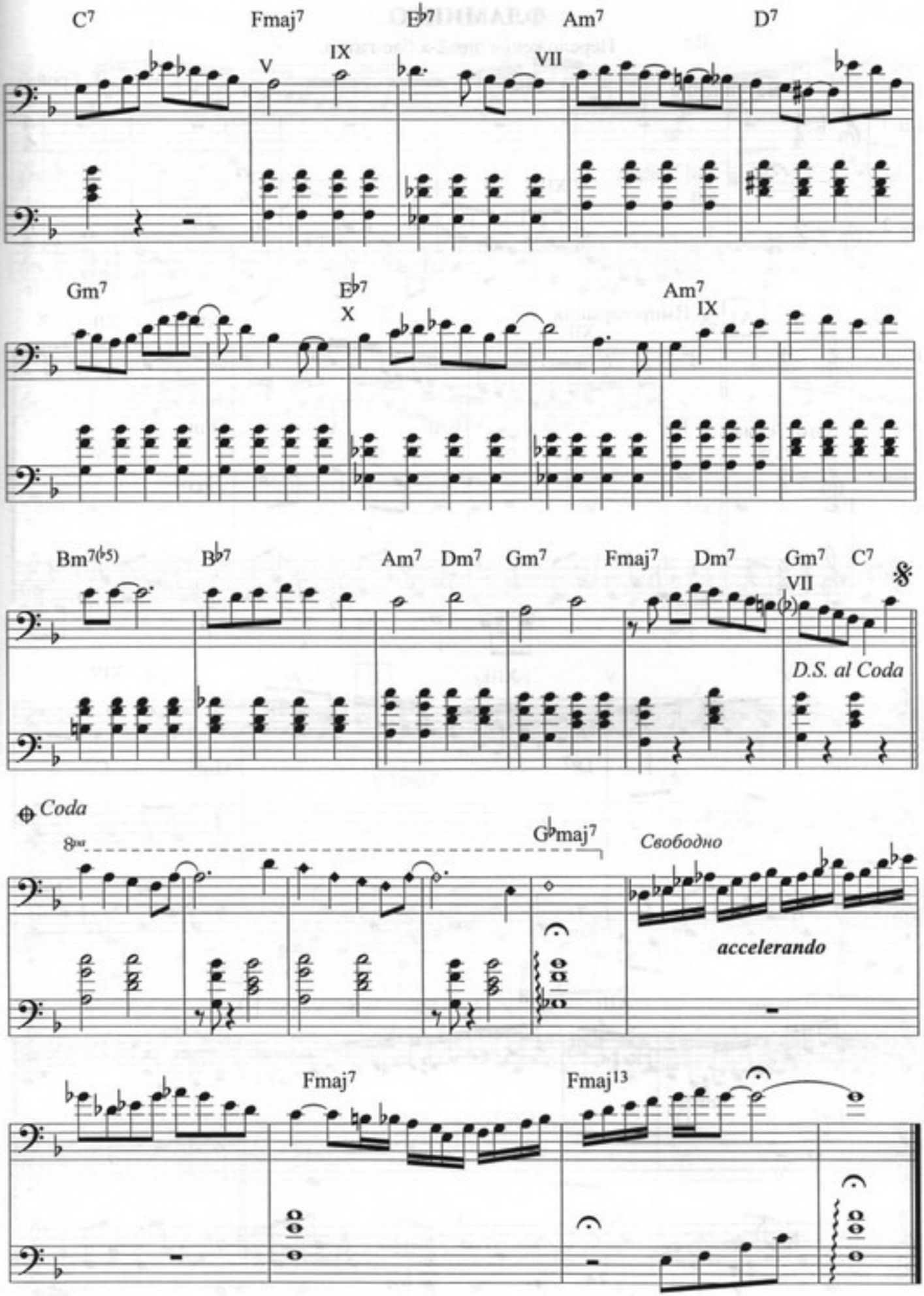
G. Manchini

VII




VII
VI
F7
E♭7
Am7
D7
VII
Gm7
E♭7
Am7
Dm7
Gm7
Em7(♭5)
IX
A7
VIII
VII
Dm7
G7
Gm7
C7
V
Fmaj7
E♭7
D7
VII

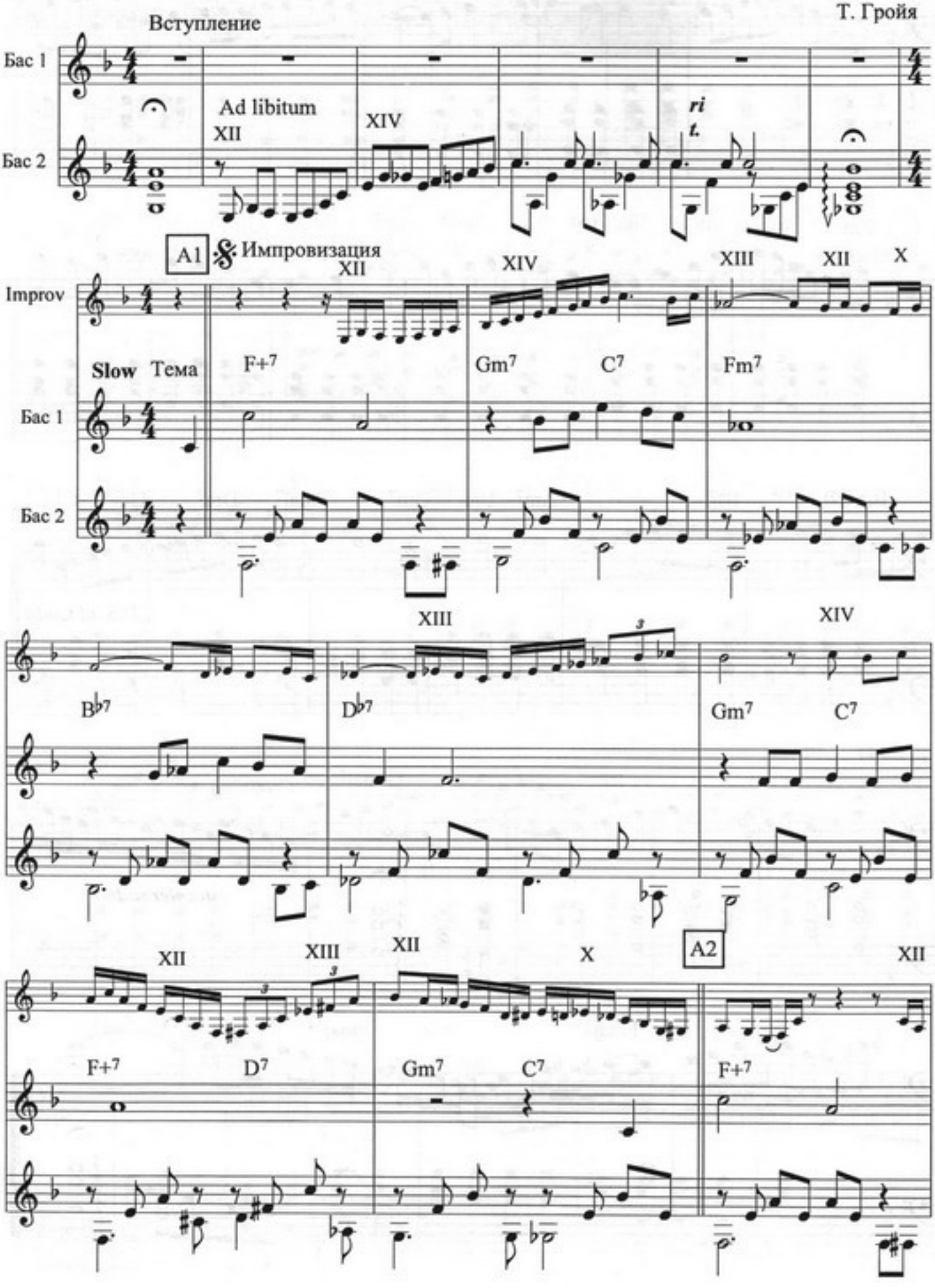

E♭7
V
Am7
Dm7
VII
Bm7(♭5)
IX
B♭7
Am7
Dm7
Gm7
VII
C7
Fmaj7
Dm7
Gm7
X
2
Fmaj7
IX
E♭7
Am7
D7
IX
X
XII
Gm7
E♭7
Am7
XII
Dm7
Gm7
Em7(♭5)
VI
A7
IX
Dm7
VII
G7
Gm7

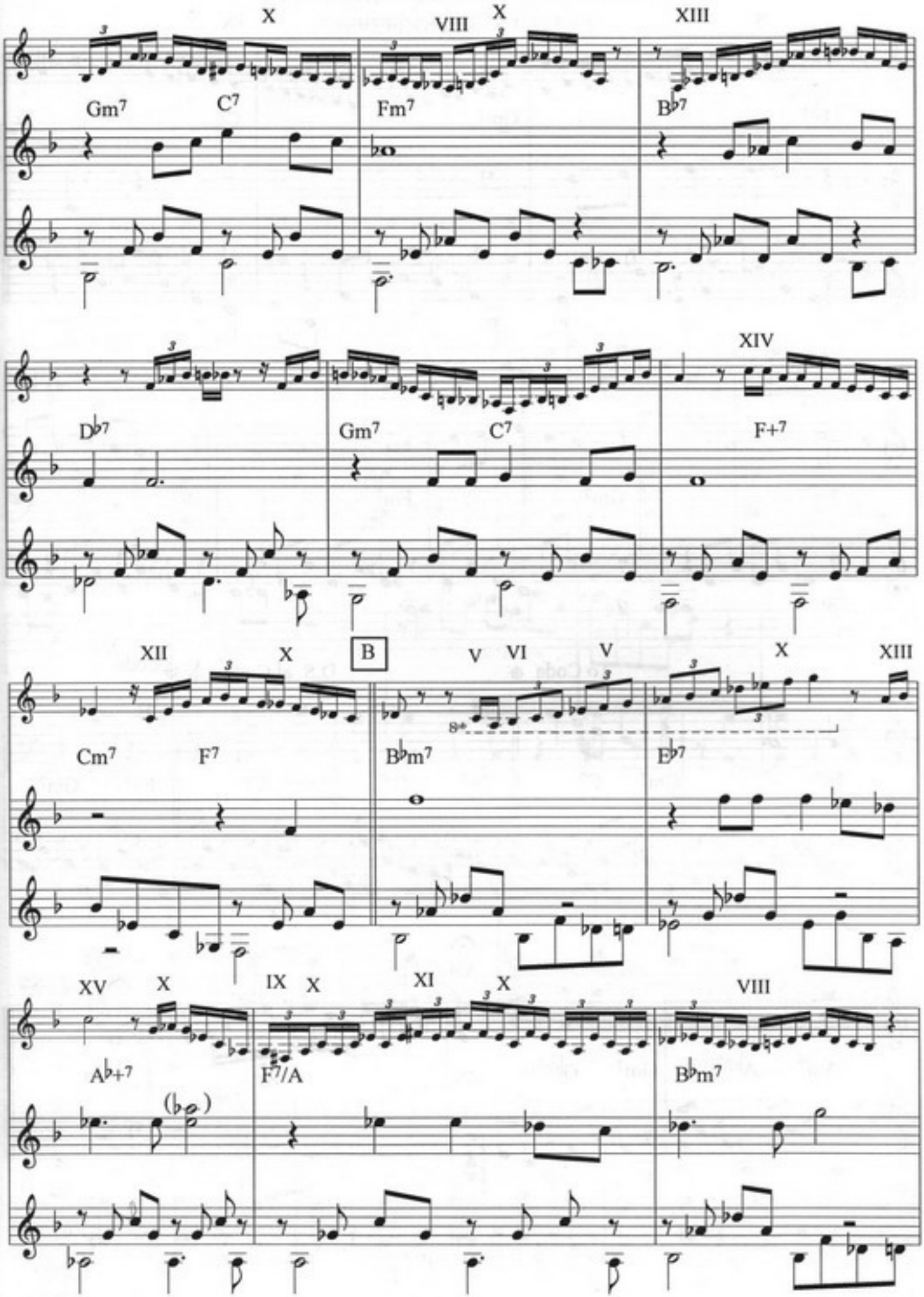

C7
Fmaj7
E♭7
Am7
D7
V
IX
VII
Gm7
E♭7
X
Am7
IX
Bm7(♭5)
B♭7
Am7
Dm7
Gm7
Fmaj7
Dm7
Gm7
C7
VII
D.S. al Coda
Coda
8va
G♭maj7
Свободно
accelerando
Fmaj7
Fmaj13

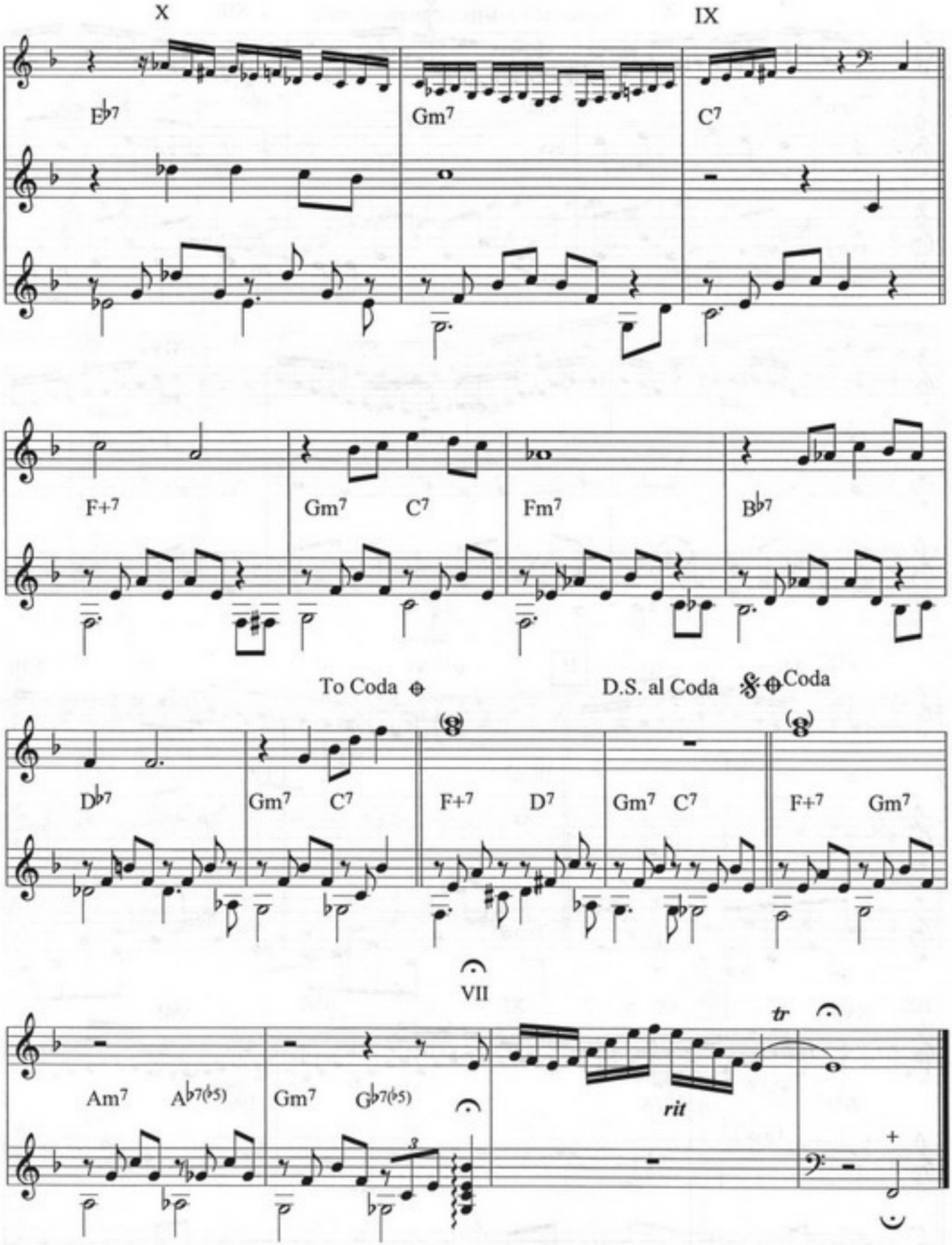
ФЛАМИНГО

Переложение для 2-х бас-гитар.

Т. Гройя




X
VIII
X
XIII
Gm7
C7
Fm7
B♭7
D♭7
Gm7
C7
XIV
F+7
XII
X
B
V
VI
V
X
XIII
Cm7
F7
B♭m7
E♭7
8va
XV
X
IX
X
XI
X
VIII
A♭+7
F7/A
B♭m7


X
IX
E♭7
Gm7
C7
F+7
Gm7
C7
Fm7
B♭7
To Coda
D.S. al Coda
Coda
D♭7
Gm7
C7
F+7
D7
Gm7
C7
F+7
Gm7
VII
Am7
A♭7(♭5)
Gm7
G♭7(♭5)
tr
rit

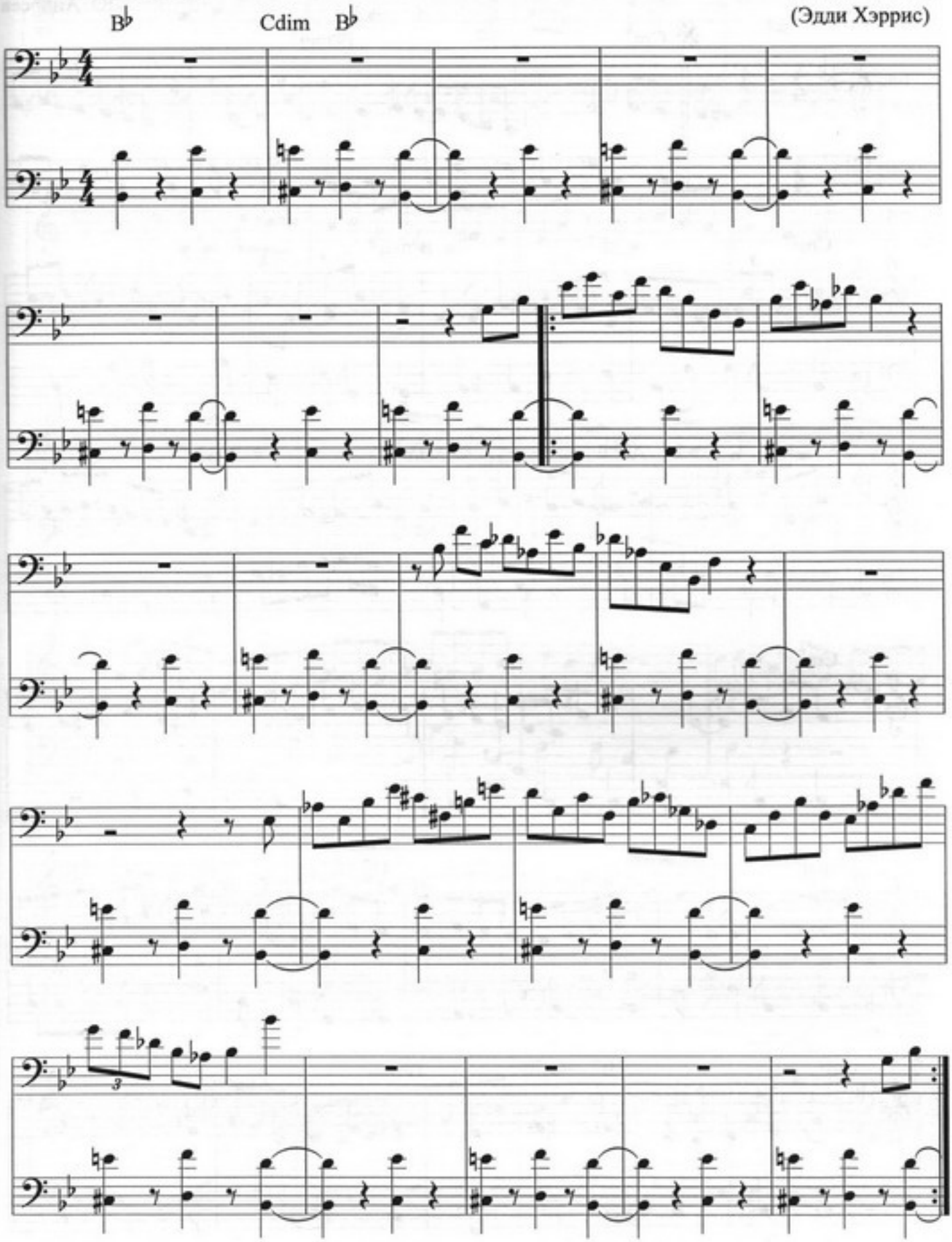
ТАНЕЦ СВОБОДНОГО ДЖАЗА.

(FREEDOM JAZZ DANCE)

Medium Funk/Rock

By Eddie Harris

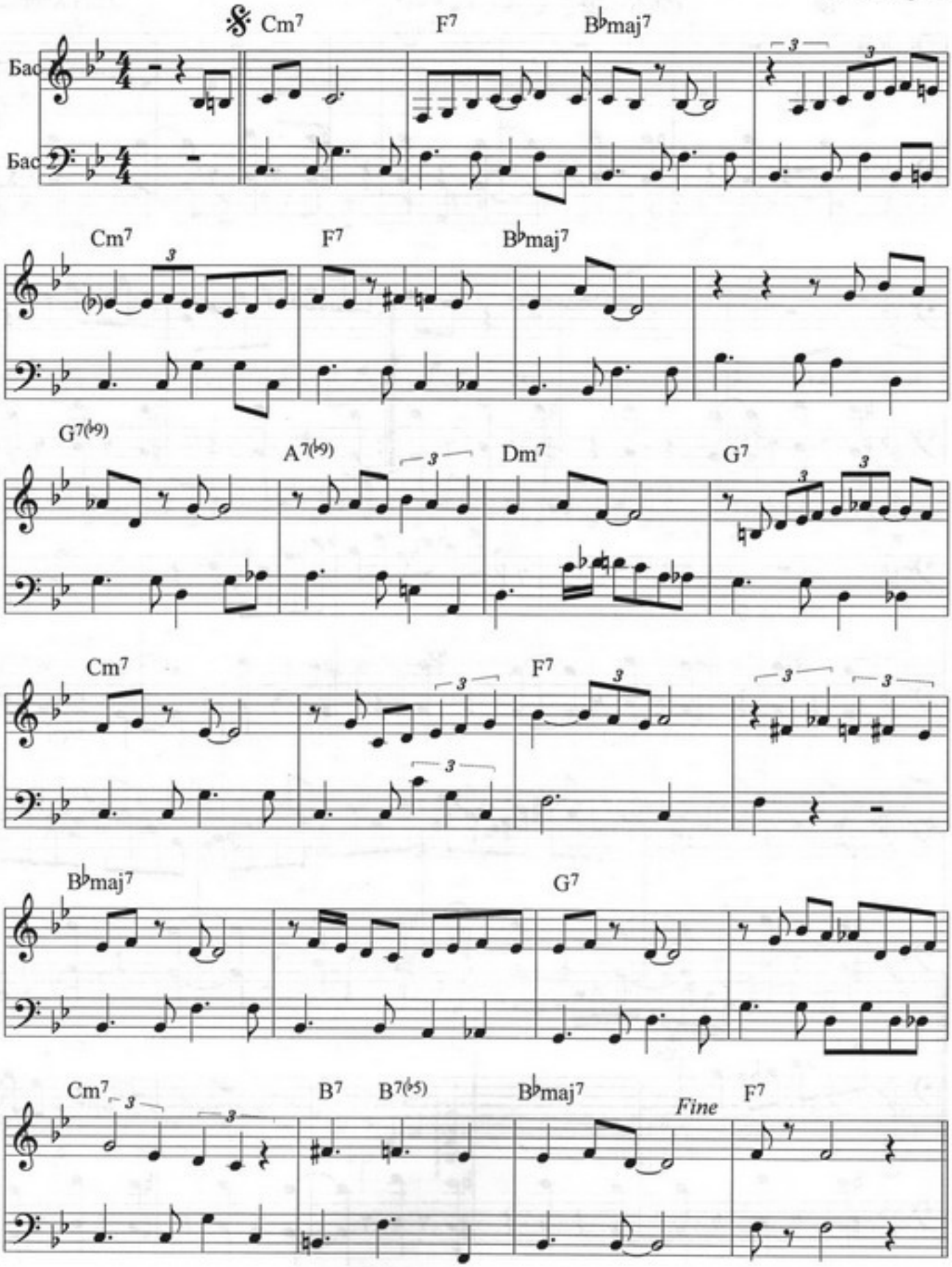
(Эдди Хэррис)



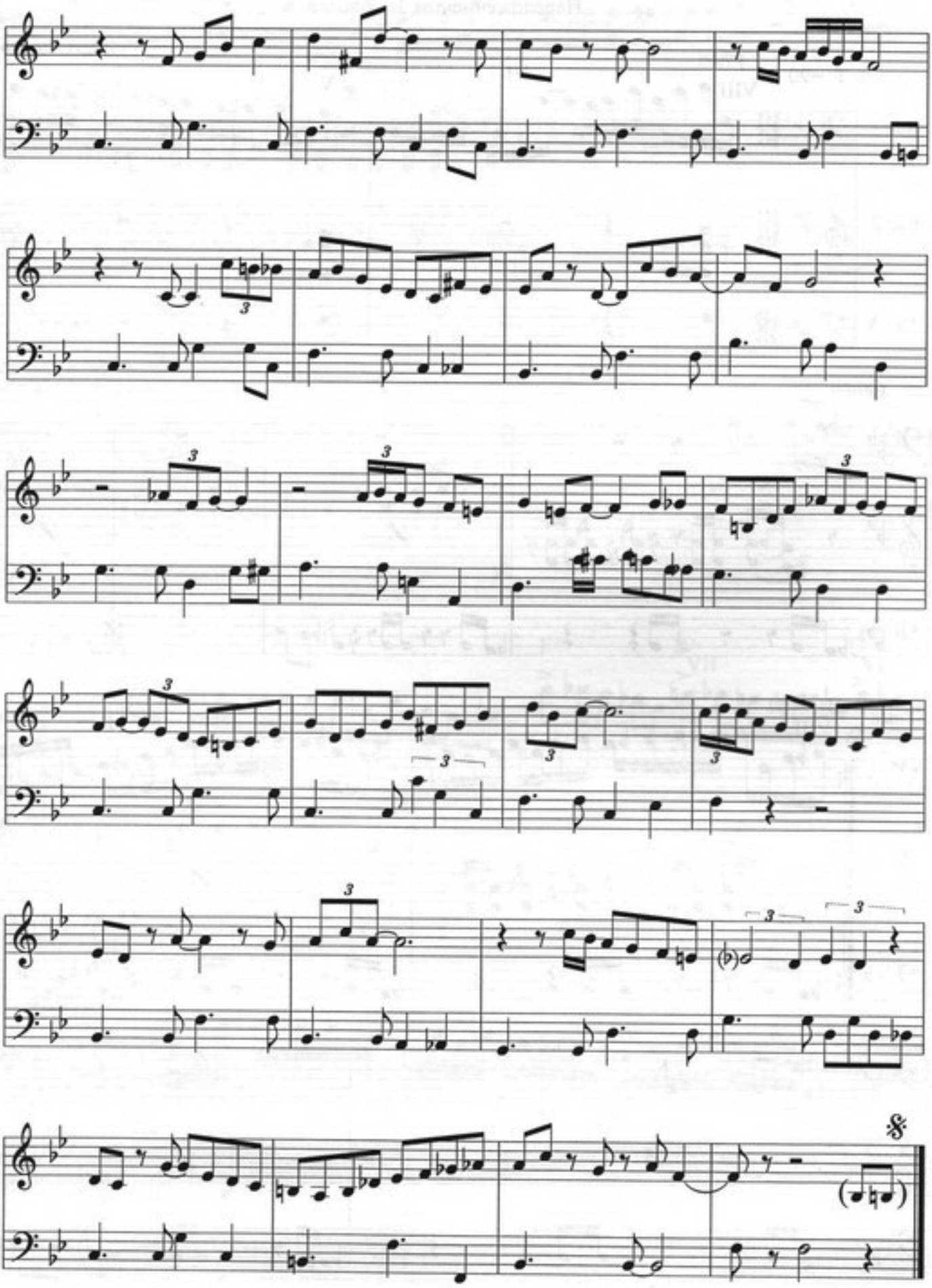
ТРЕТИЙ ДЕНЬ ДОЖДЬ

Босса-нова

Ю. Андреев

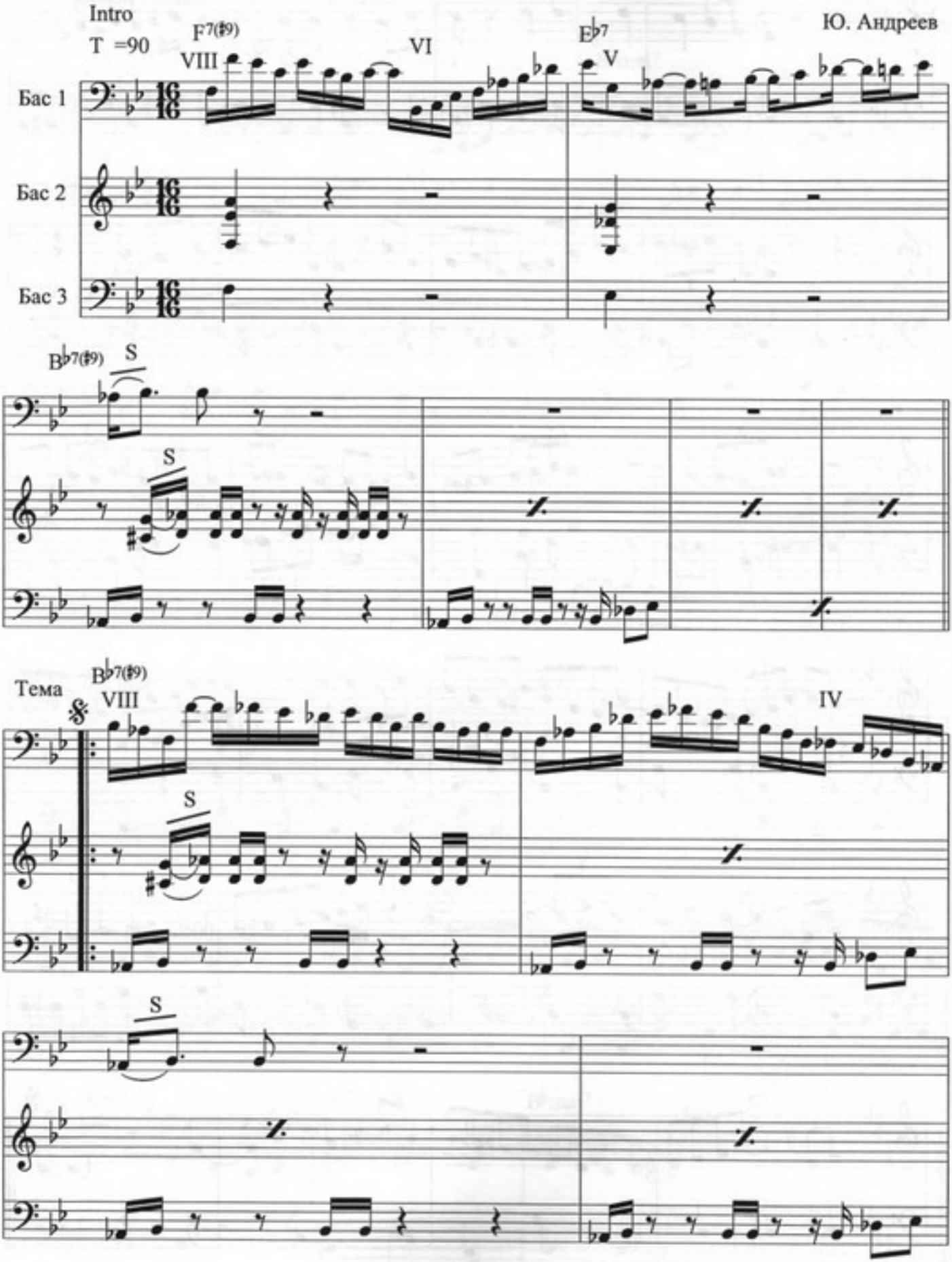


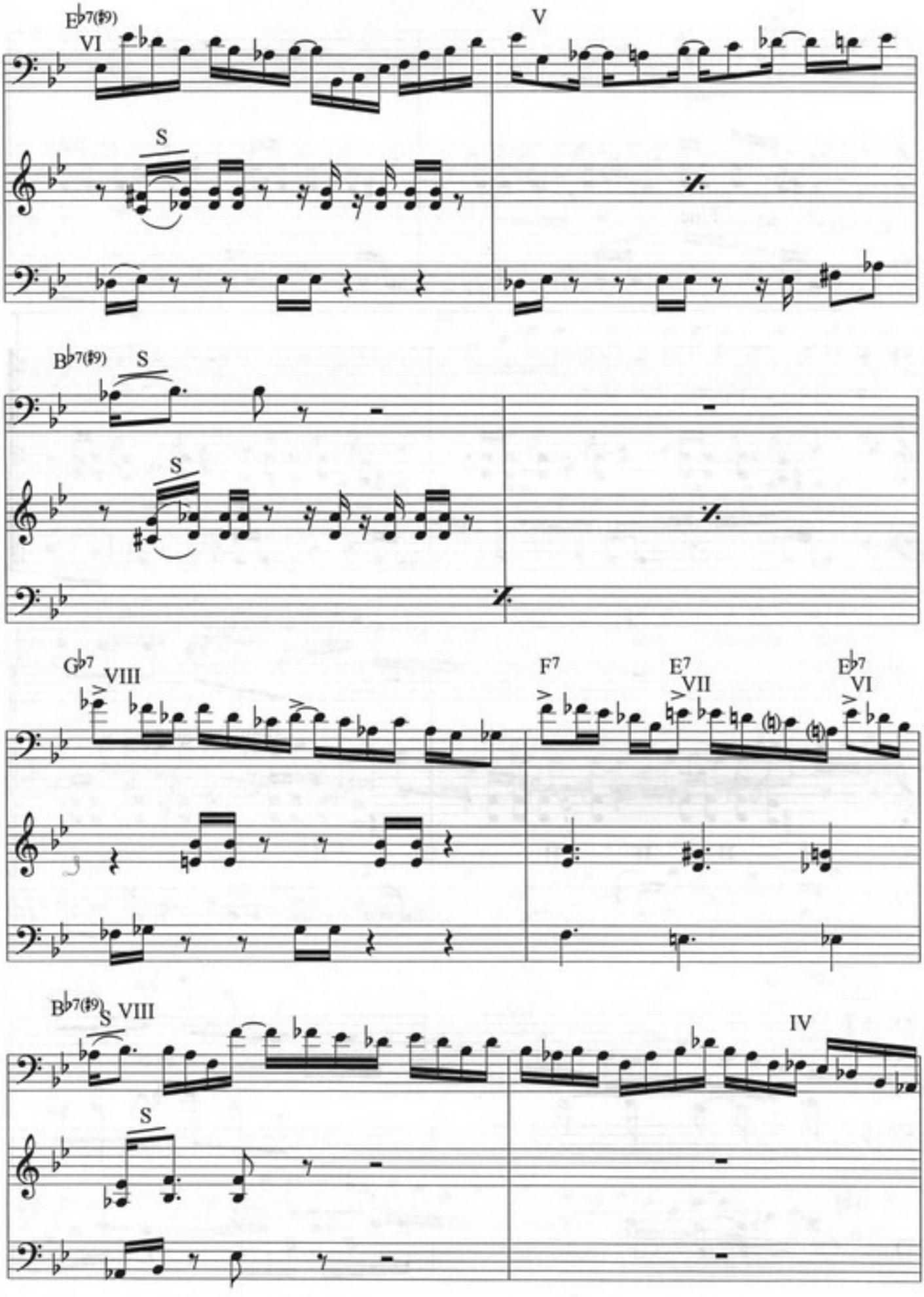
Импровизация

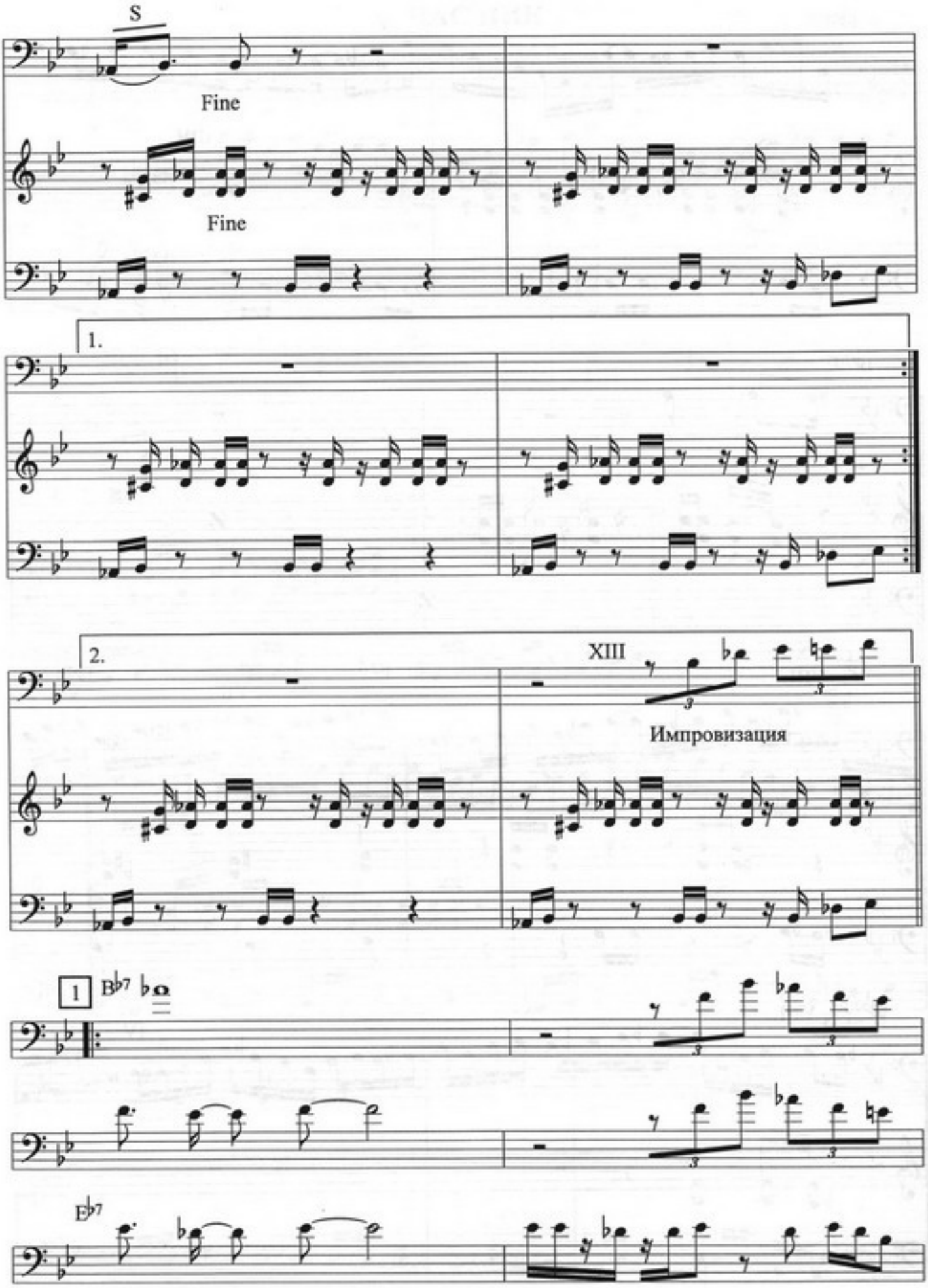


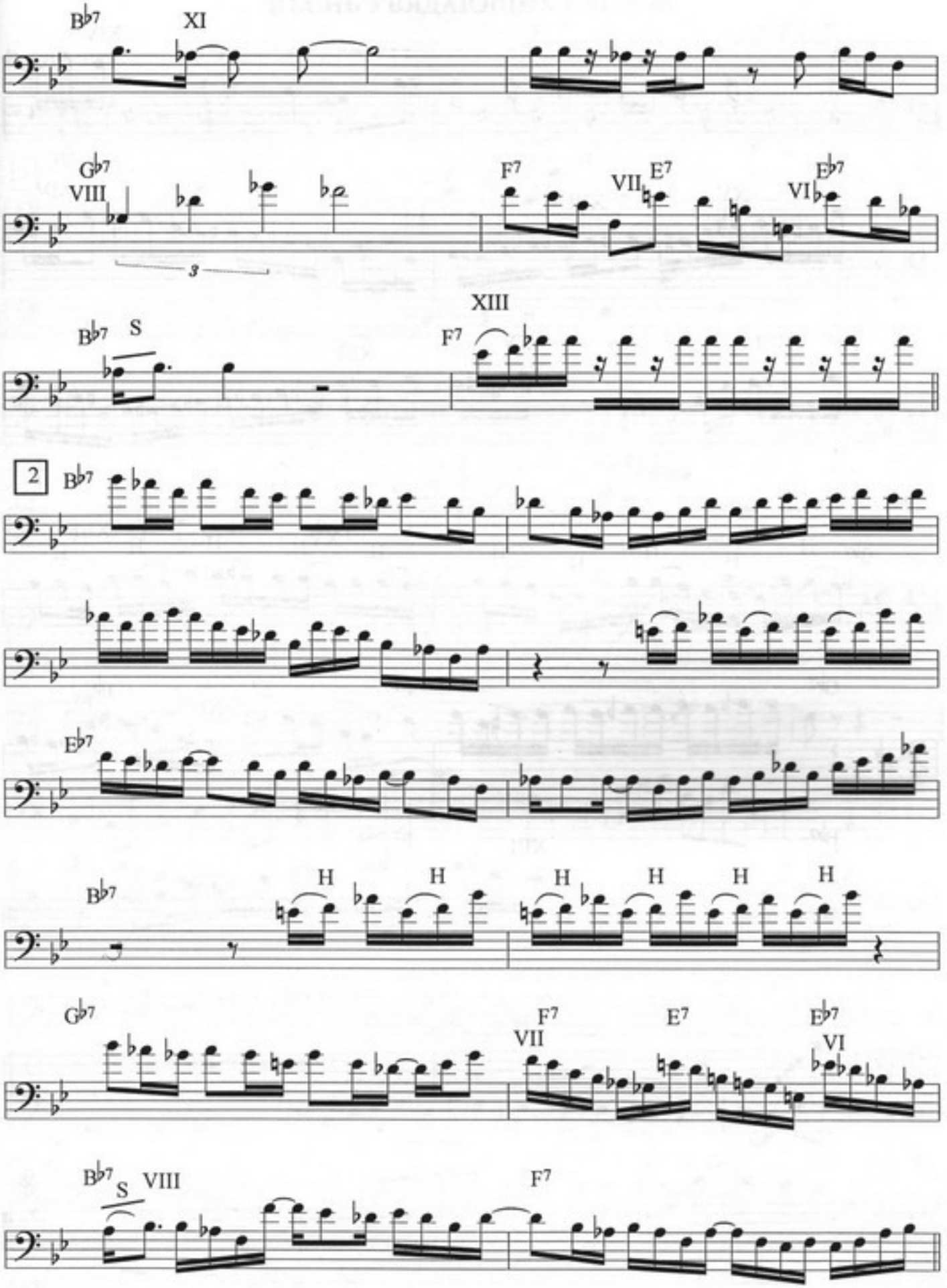
ЧАС ПИК

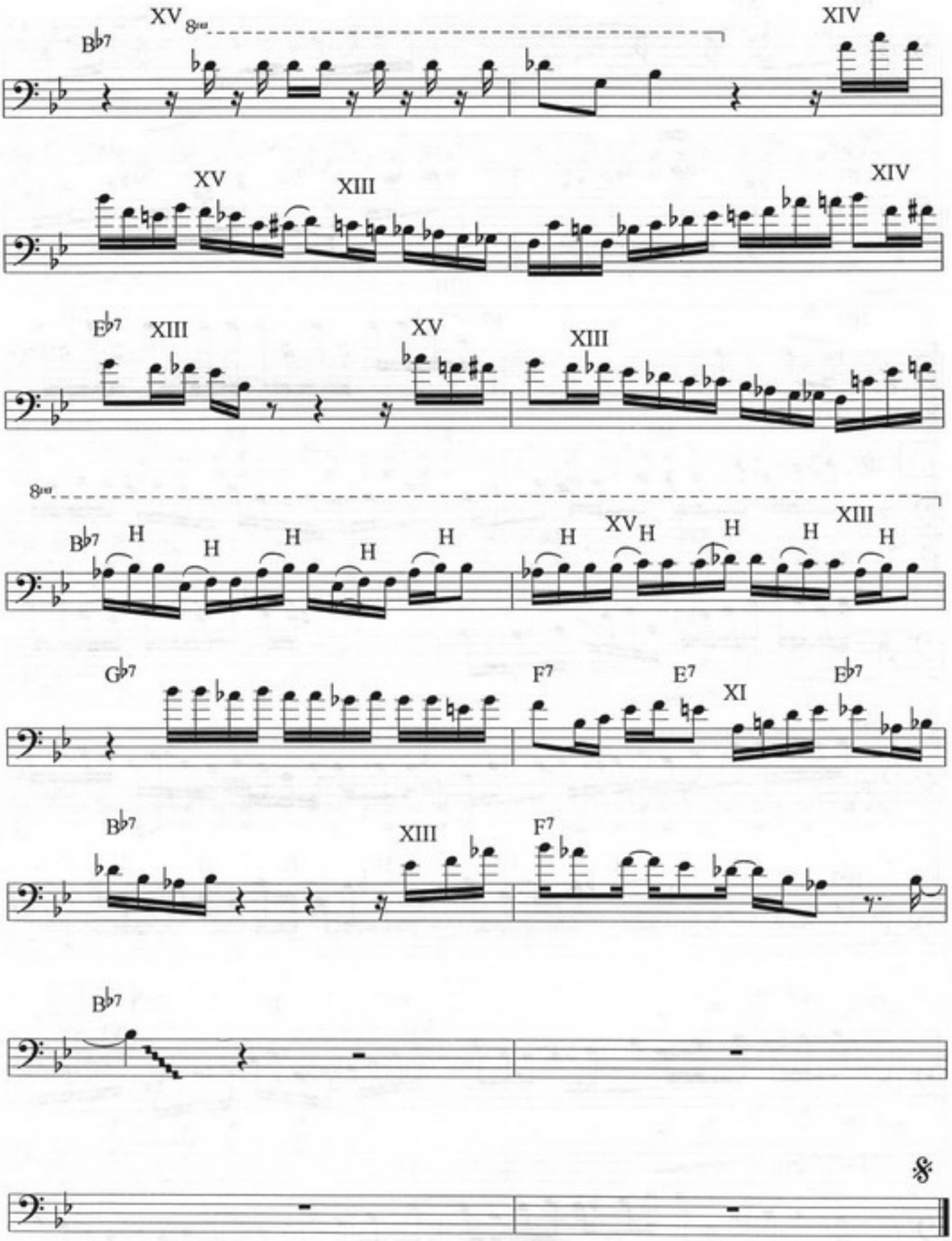
Переложение для 3-х басов.




E♭7(♯9)
VI
S
V
B♭7(♯9)
S
S
G♭7
VIII
F7
E7
VII
E♭7
VI
B♭7(♯9)
S
VIII
S
IV

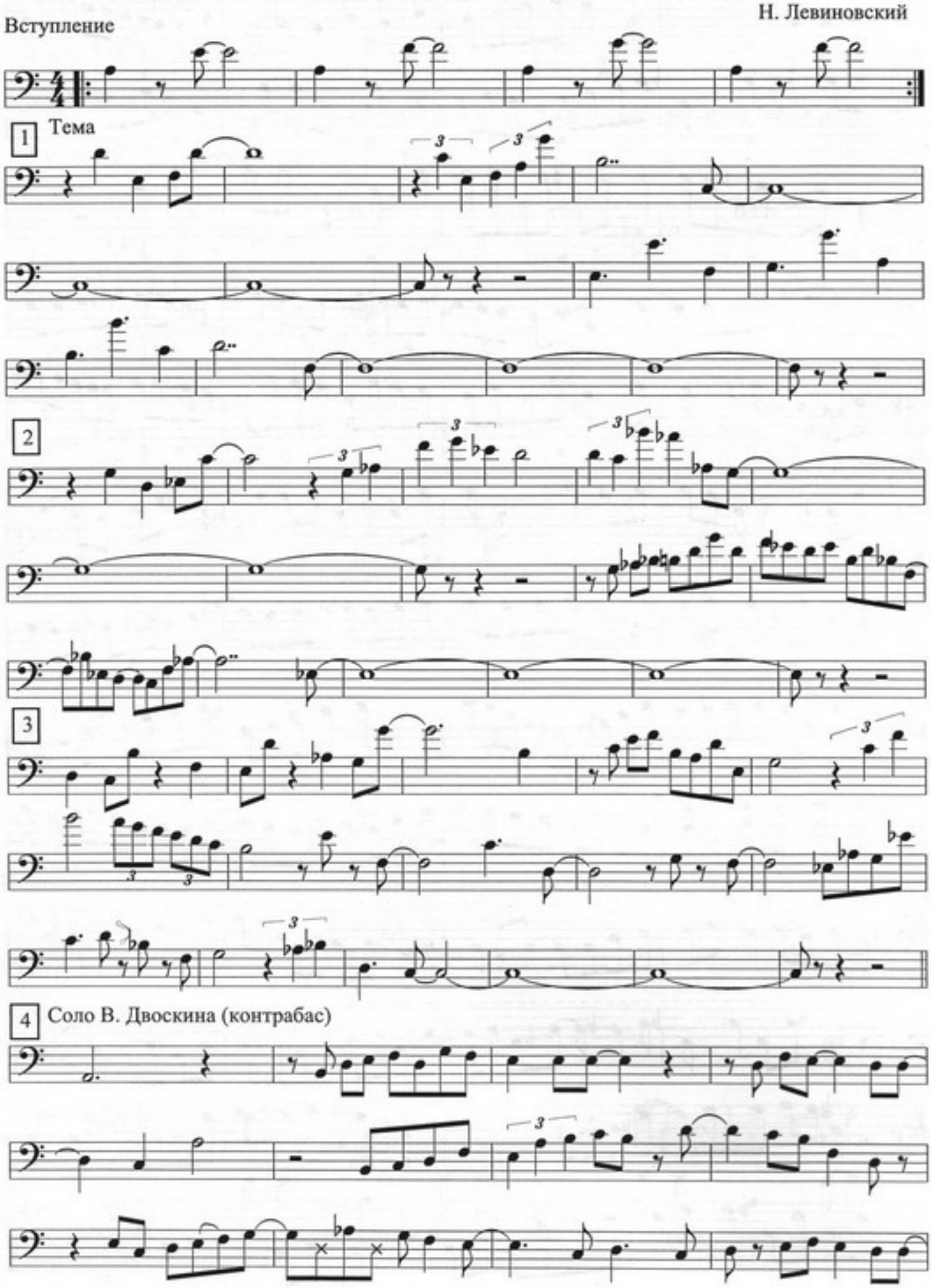

S
Fine
Fine
1.
2.
XIII
Импровизация
1
B♭7
E♭7

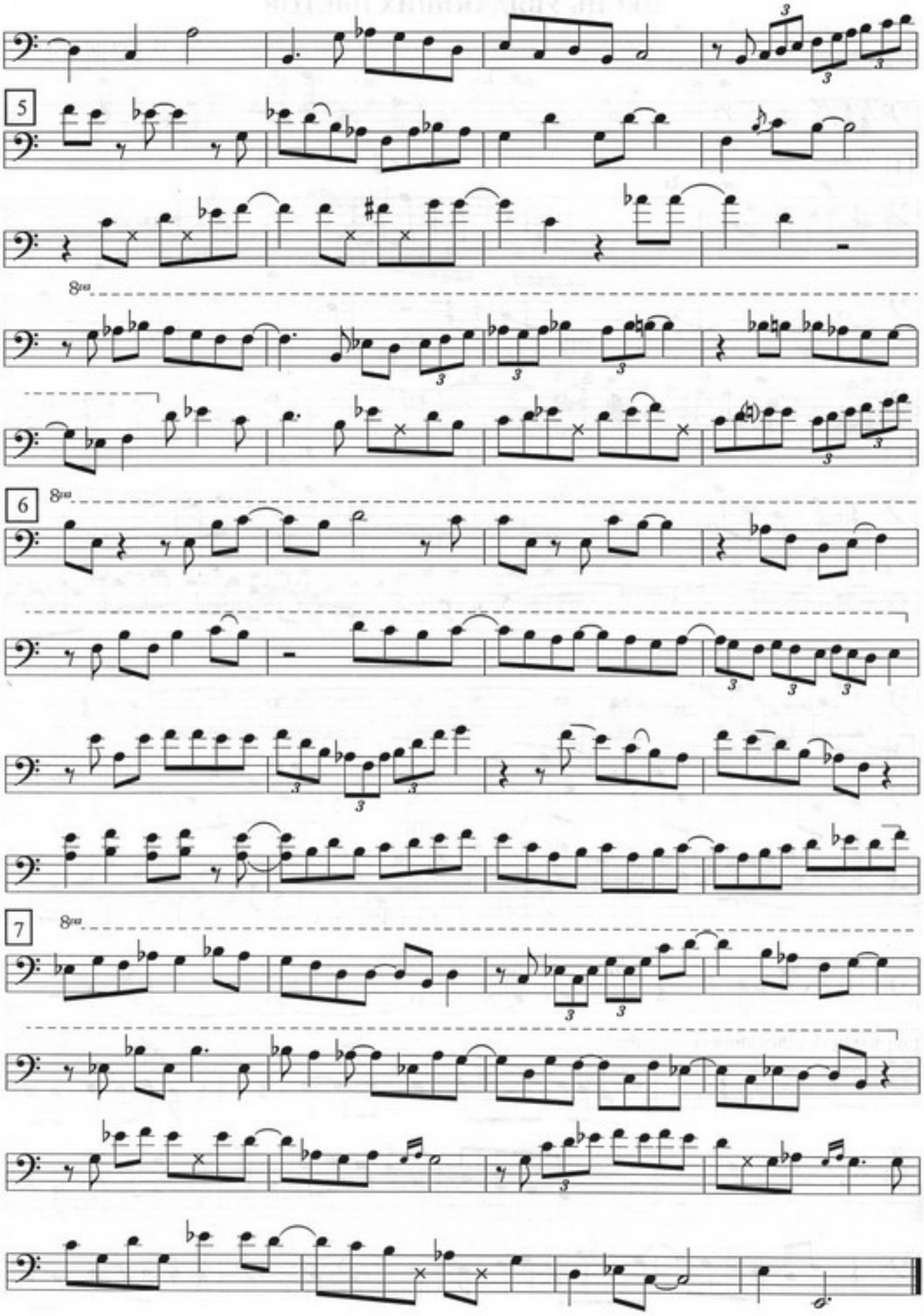

B♭7
XI
G♭7
VIII
3
F7
VII
E7
E♭7
VI
B♭7
S
XIII
F7
2
B♭7
E♭7
B♭7
H
H
H
H
H
H
G♭7
F7
VII
E7
E♭7
VI
B♭7
S
VIII
F7


B♭7
XV
8va
XIV
XV
XIII
XIV
E♭7
XIII
XV
XIII
8va
B♭7
H
H
H
H
H
H
XV
H
H
H
XIII
H
G♭7
F7
E7
XI
E♭7
B♭7
XIII
F7
B♭7

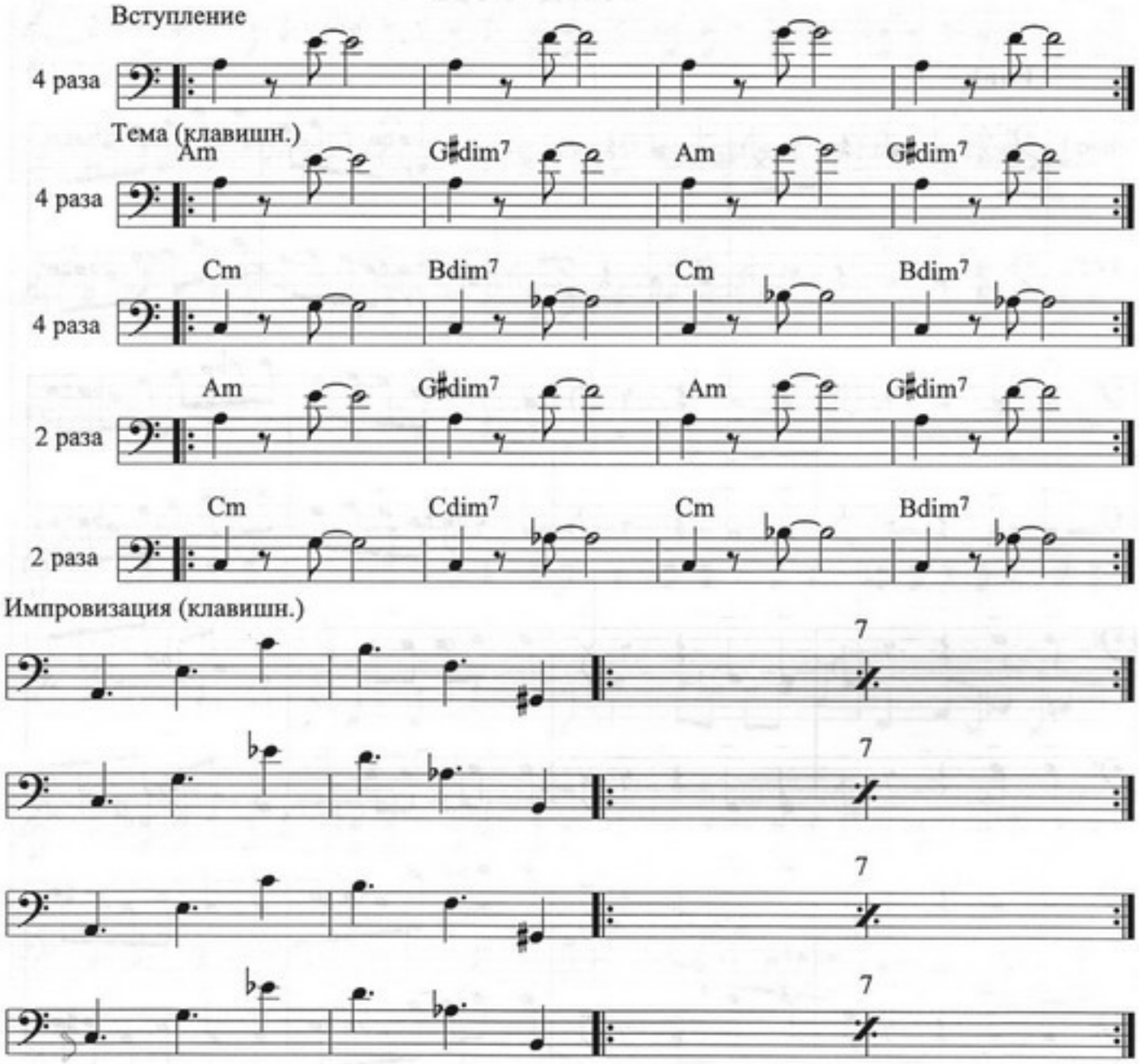
ПЕСНЬ УВЯДАЮЩИХ ЦВЕТОВ

Н. Левиновский



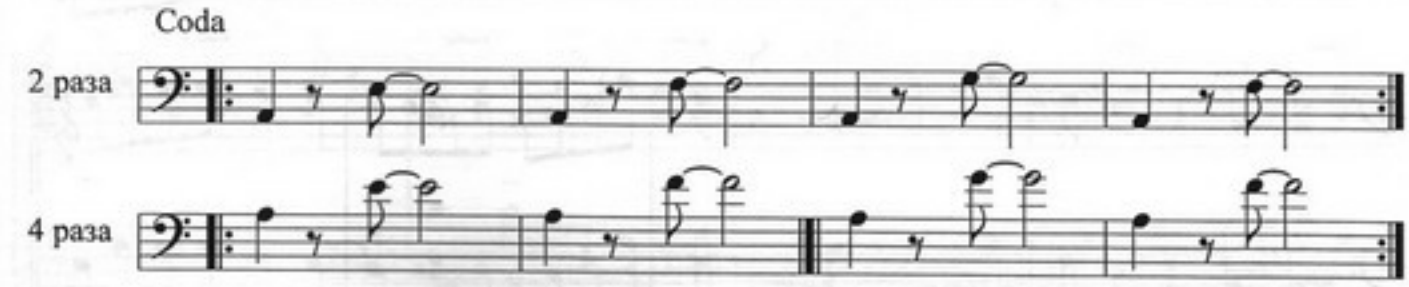

5
8va
6
8va
7
8va

Музыкальная форма пьесы



Импровизация (бас) 64 такта

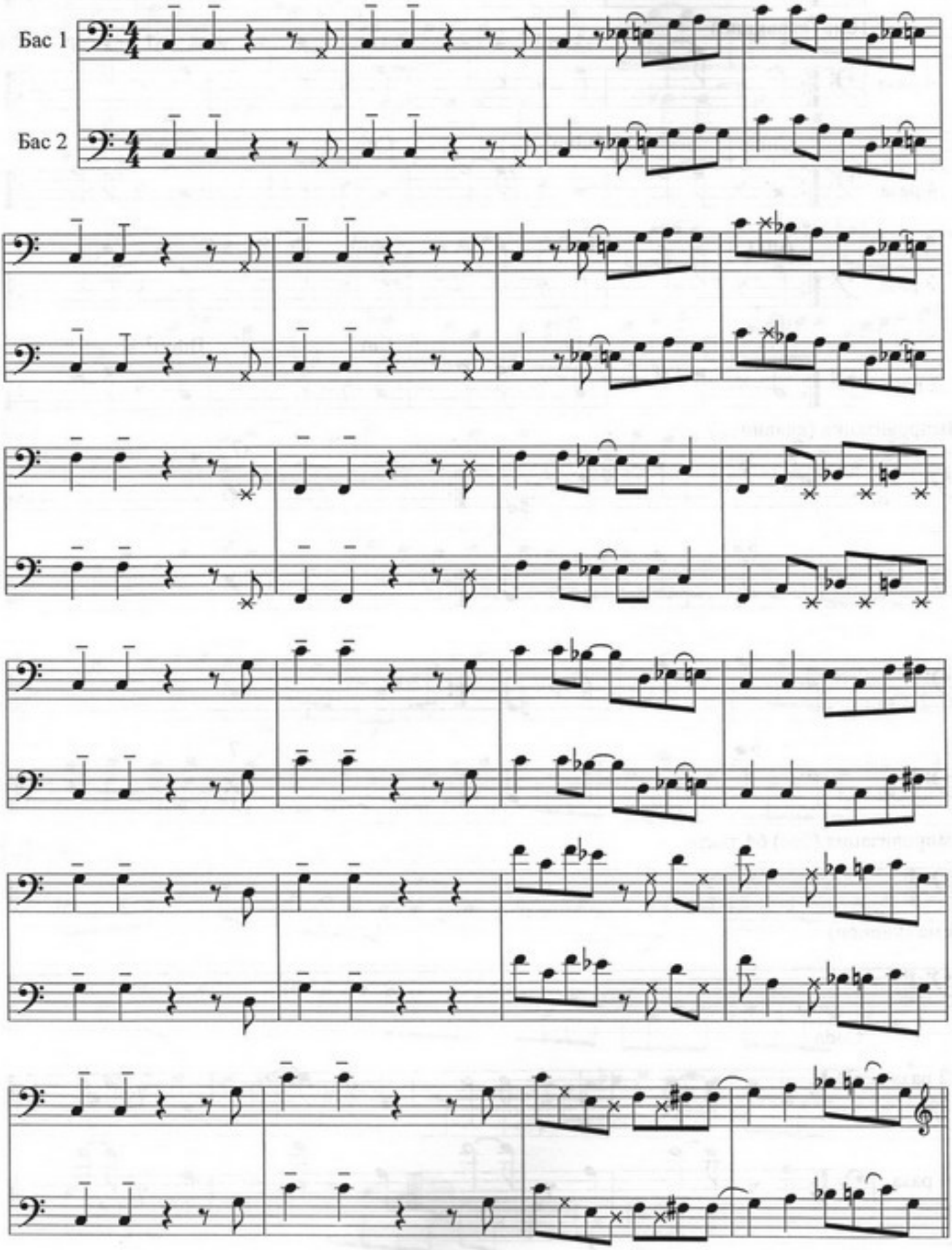
Тема (унисон)

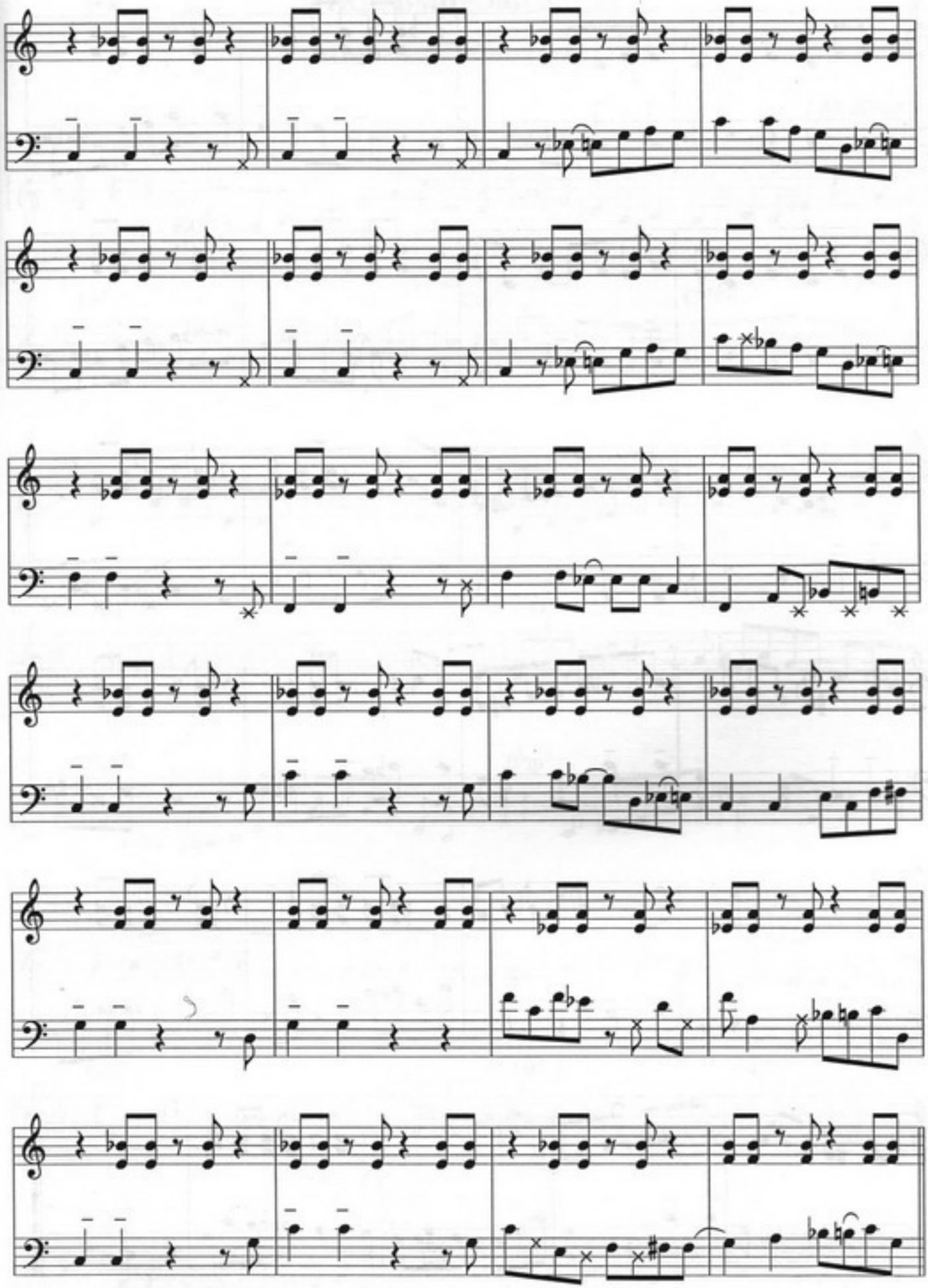


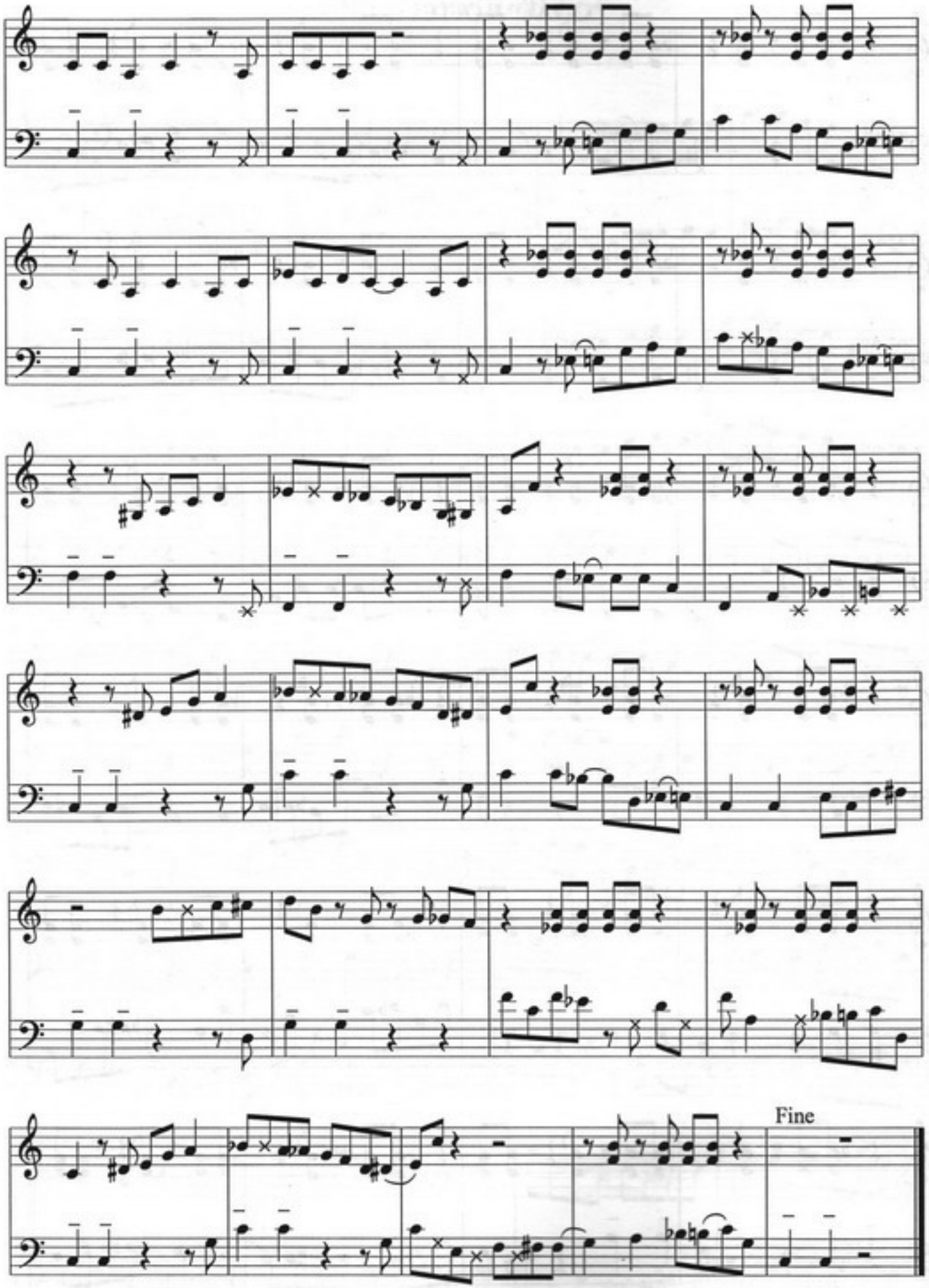
ЭТЮД "JACO"

Funk

Ю. Андреев



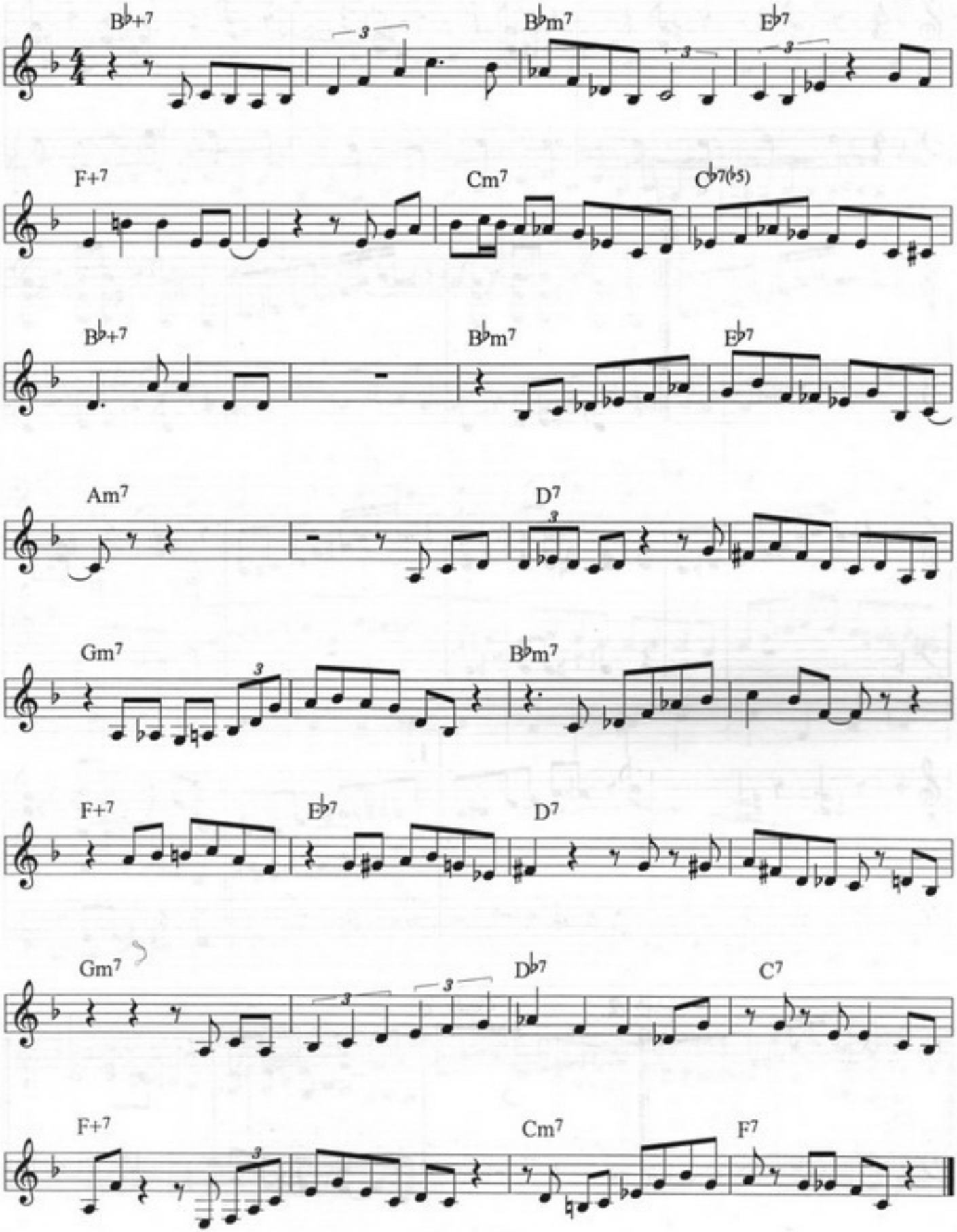



Fine

ЭТЮД-ИМПРОВИЗАЦИЯ

на гармонию Босса-новы (часть 2)

Ю. Андреев

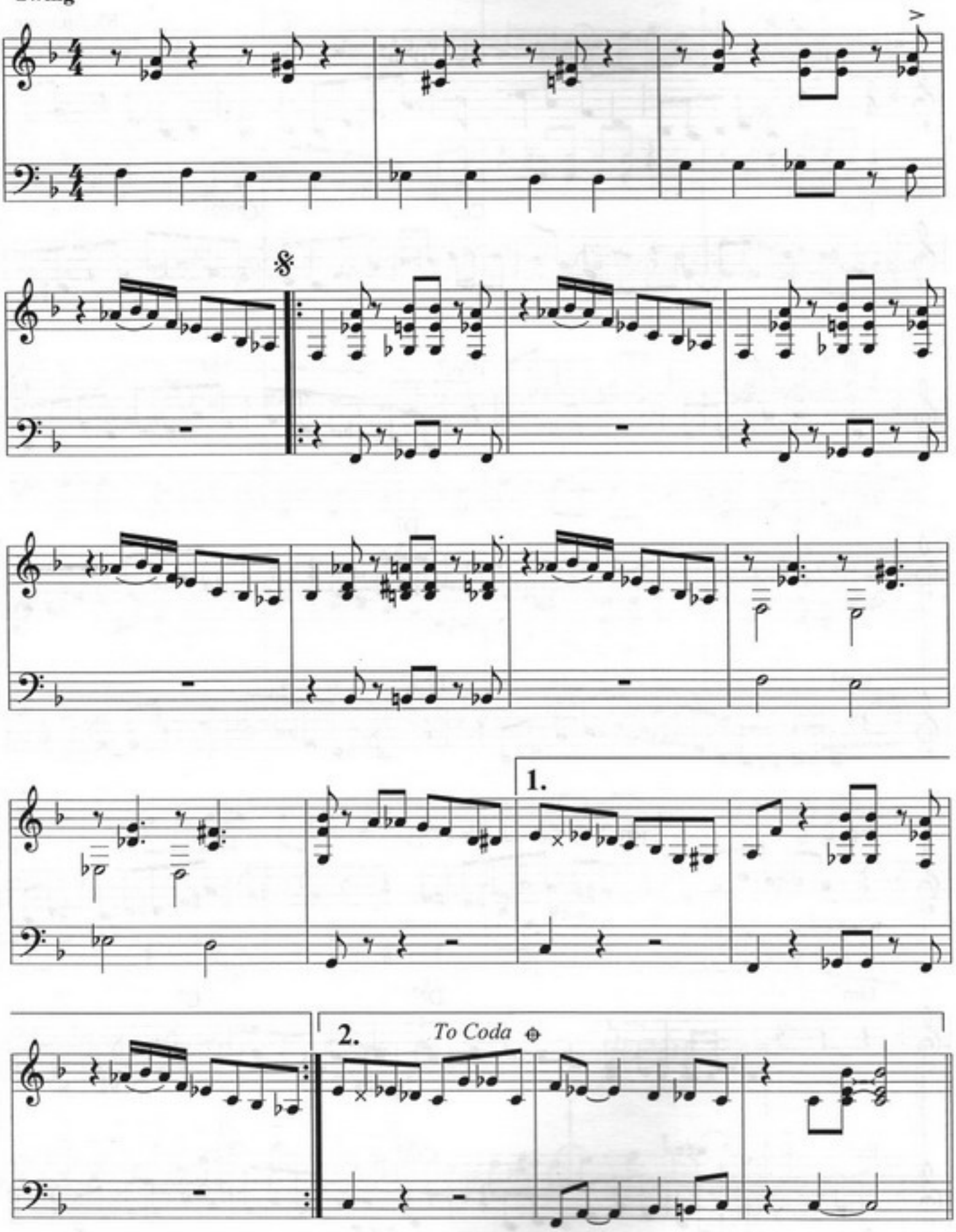


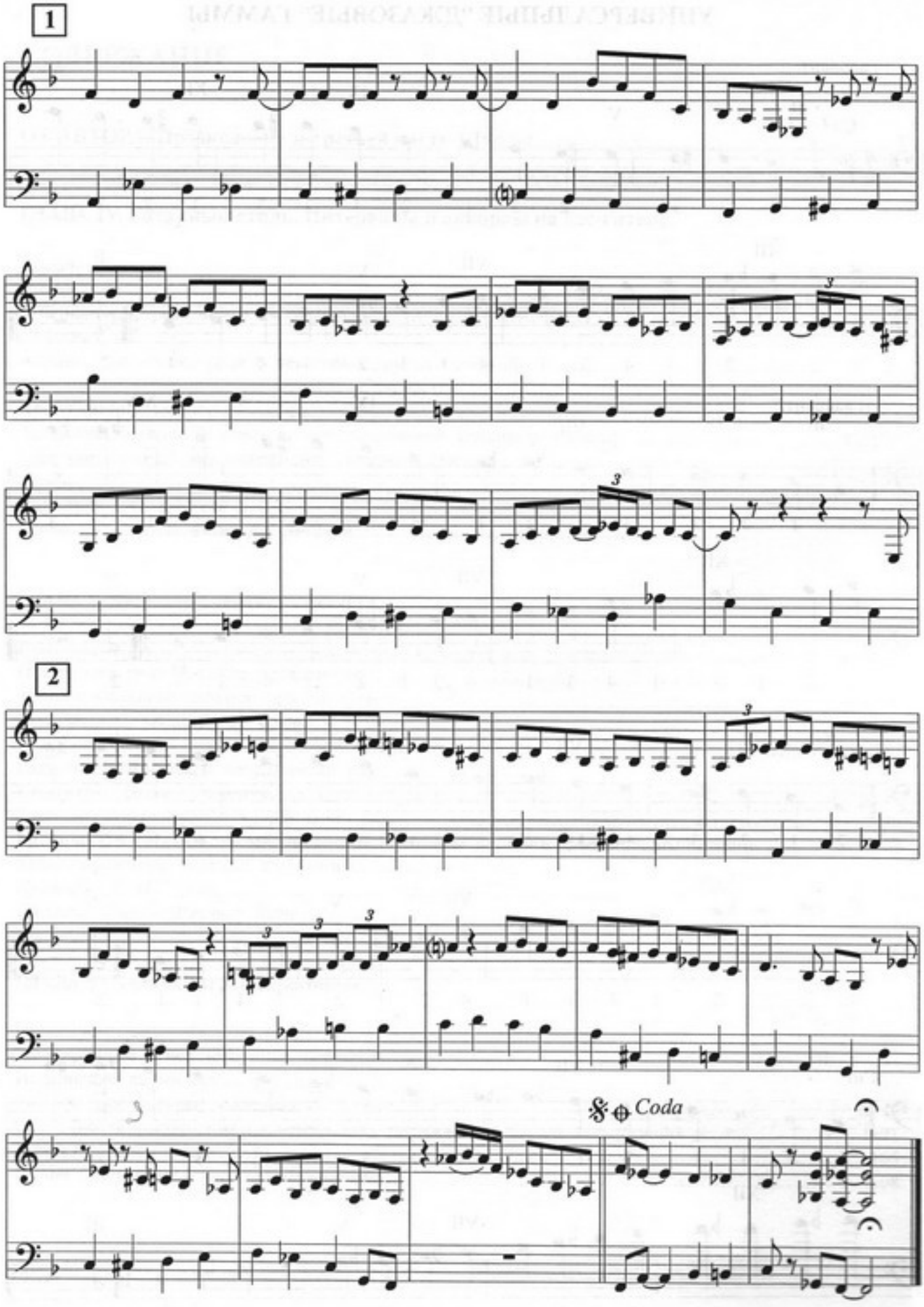
BASS-BLUES

Пьеса для двух бас-гитар.

Swing

Ю. Андреев




1
2
Coda

УНИВЕРСАЛЬНЫЕ "ДЖАЗОВЫЕ" ГАММЫ

I вариант

C+7 II V IX XII XVI

2 1 2 3 1 2 3 1 2 1 2 3 1 2 3 1

XII VII V II

2 1 3 2 1 4 3 1 4 3 1 2 1 4 3 1 2

II вариант

C+7 II VII IX XIV

2 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3

XII VII V II

4 3 1 2 1 4 3 1 4 3 1 2 1 4 3 1 2

C7 II VII IX XIV

2 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3

XII VII V II

4 2 1 2 1 4 3 1 4 2 1 2 1 4 3 1 2

Cm7 III VII X XIV

1 3 4 1 3 1 2 3 1 3 4 1 3 1 2 3

XII VII V III

4 2 1 2 1 4 2 1 4 2 1 2 1 4 2 1 1

СОДЕРЖАНИЕ

ОТ АВТОРА. Предисловие к третьей части Школы.....3

ГЛАВА IV. Гитарный стиль. Интервалы и аккорды на бас-гитаре.

Введение
Интервалы 4
Аппликатуры трезвучий и их обращений.....10
Септаккорды.....16
Аппликатура нонаккордов и некоторых других созвучий.....21
Исполнение гармонических последовательностей.....22
Арпеджиато.....26
Арпеджио (гитарный стиль с использованием большого пальца).....26
Комбинированный аккомпанемент (гитарный стиль).....30
Combi Blues 31
Bass-Bossa. Ю. Андреев 32
Вспоминая Лос-Пальмас. Ю. Андреев.....38

ГЛАВА V. Введение в технику тэппинга.

Введение.....46
Постановка рук. Вводные упражнения.....47
Тэппинг большим пальцем правой руки.....56
Скольжение (слайд) и срыв.....59
О нотной записи.....67
Развитие ритмической координации рук.....68
Полиритмические элементы.....70
Развитие аппликатурной координации рук.....70
Ритмические рисунки аккомпанемента в двуручном тэппинге (фортепианный стиль).....72
Комбинированная техника тэппинга.....77
Прелюдия I. И.С. Бах. 78
Classical Thumb. Виктор Вутен..... 81

ГЛАВА VI. Техника игры медиатором.

Введение.....90
Межструнные и черезструнные переходы.....93
Исполнение ритмических фигур.....97
Ритмические фигуры, содержащие триоли.....99
Особенности исполнения пульсирующих ритмических фигур, содержащих паузы.....101
Этюд. С. Ли.....106
C Jam Blues. Фрагмент аккомпанемента.....108

НОТНОЕ ПРИЛОЖЕНИЕ. ПЬЕСЫ ПОВЫШЕННОЙ ТРУДНОСТИ.

Аллеманда. И.С. Бах....110
Largo. А. Вивальди....112
Хроматическая фантазия. И.С. Бах....114
Blue Bossa. Кенни Дорэм....117
Баллада. Ю. Андреев....120
Около полуночи. Т. Монк....122
Дни вина и роз Г. Манчини....126
Фламинго.Т.Гройя....130
Танец свободного джаза Э. Хэррис....133
Третий день дождь. Ю. Андреев....134
Час пик. Ю.Андреев....136
Песнь увядающих цветов Н. Левиновский....141
Этюд «Jaco»....144
Этюд-импровизация Ю. Андреев....147
Bass-Blues. Ю.Андреев....148
Универсальные джазовые гаммы....150

Учебное пособие

Андреев Юрий Константинович

Школа игры на бас-гитаре. Часть 3. Технические приёмы (продолжение).

152 страницы формата А4 с иллюстрациями, нотными примерами
и композициями для бас-гитары соло, дуэта и ансамбля.

Московский колледж импровизационной музыки (МКИМ).
Контактные тел. 8-499-612-14-70
8-499-612-13-46

ШКОЛА БАС-ГИТАРИСТОВ ЮРИЯ АНДРЕЕВА
www.basschool.narod.ru
8-916-013-02-35
361-15-27
E-mail: ykandreev@mail.ru

Подписано к печати 15.06.07 г.
Формат 60x90/8. Бумага офсетная. Печать офсетная.
Усл. печ. л. 19. Тираж 1500 экз. Заказ № 701

Свидетельство о регистрации ИП 77 №008241492

Отпечатано в ОАО «Московская типография №6»
115088, Москва, Южнопортовая ул., 24.

ISBN 5-903326-03-X

9 785903 326037